كلمة الفنون

حين انطلقت شرارة الانتفاضة بزيارة رئيس الوزراء الإسرائيلي «آريل شارون» لساحة المسجد الأقصى، كانت حدثا نضاليا سياسيا بحتا، يتمثل في ردة فعل أبناء الشعب الفلسطيني حيال استفزاز شارون بمحاولته تدنيس ساحة الحرم القدسي الشريف، والتمادي في ممارسة نزواته اليمينية المتطرفة، لكن سرعان ما استطاعت بطولات الانتفاضة بشجاعة أطفالها، وحجارتها الموجعة أن تحظى بتعاطف وإعجاب ومتابعة الشارع العربي والعالمي، لما فيها من إرادة إنسانية صلبة للوقوف في وجه الظلم، والإصرار على مواجهة الاحتلال والعدوان، حتى لو كان ذلك بحجر صغير مقابل دبابة، وما لبثت أن غدت أخبار وصور الانتفاضة والمواجهة الفلسطينية ـ الإسرائيلية خبزا لماكينة الإعلام، وعلى اختلاف مشاربه وأهوائه. وسرعان ما تبع ذلك انعكاس الحدث السياسي الإنساني على مجمل الإنتاج الفني والثقافي والفكري العربي: القصيدة، اللوحة، الندوة، الحوار، التحقيق، الأغنية، الأوبريت، القصة القصيرة، المسرح، اللقاء التلفزيوني... إلخ.

الانتفاضة الفلسطينية، بسبب احتدامها اليومي وتضحياتها، وجذورها الراسخة في قاع كل نفس عربية، غذّت كل نفس عربية، ورسمت ملمح كل إنتاج فني ثقافي عربي، خلال الشهور القليلة الماضية، وفي مختلف الدول العربية والأجنبية، مما جعل الحضور الفلسطيني هو الحضور الأطغى على ما سواه، وبتصاعد وتيرة الانتفاضة ووصولها إلى قمتها باجتياح القوات الإسرائيلية لأراضي السلطة الفلسطينية، وممارسة كل أشكال القتل والدمار والتنكيل بأبناء الشعب الفلسطيني، بل وفي الحجر والشجر... هذا العدوان الوحشي الصارخ، حرك الشارع العربي من المحيط إلى الخليج للوقوف خلف الانتفاضة، إلى درجة لم يسبق لها مثيل منذ سنوات كثيرة خلت.

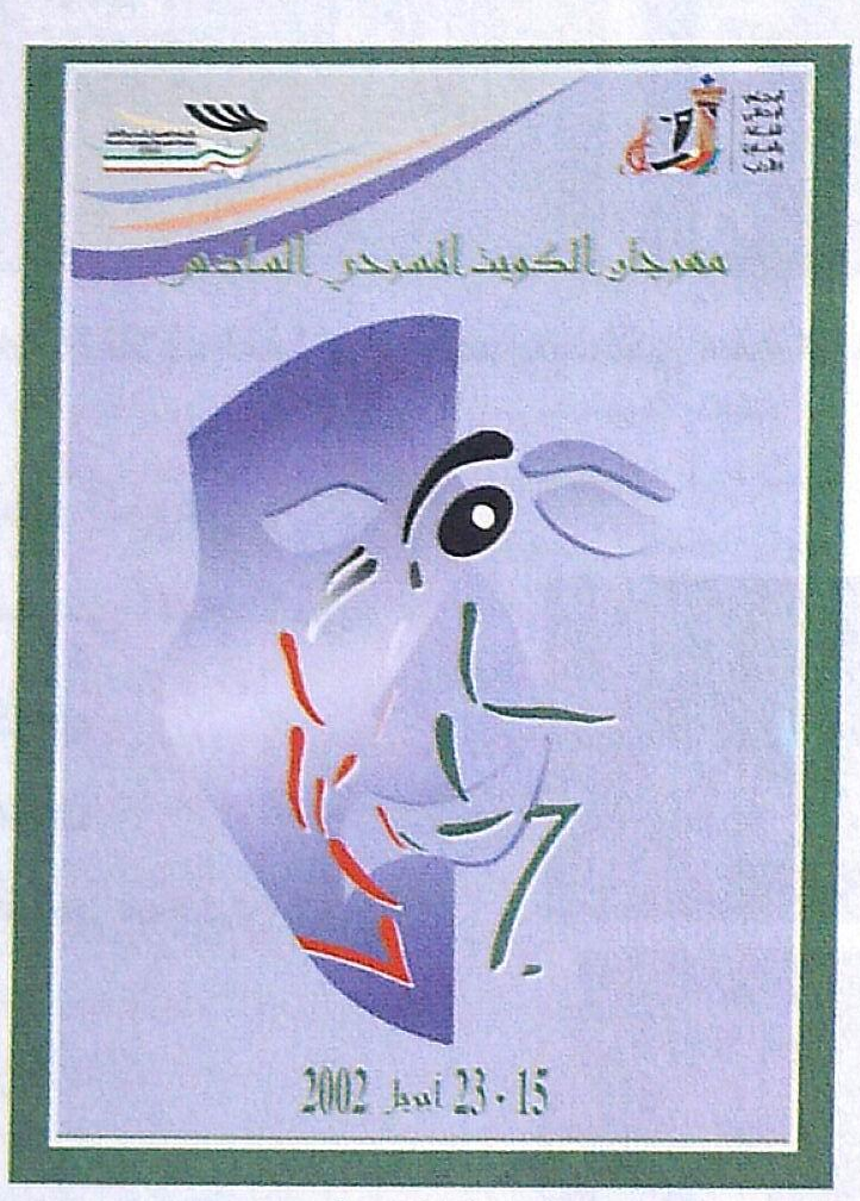
نرى أن على الإعلام العربي، وبكل وسائله، أن يستثمر هذه الهجمة الإرهابية الإسرائيلية على الشعب الفلسطيني، بما يصب في خانة القضية الفلسطينية، ونرى أيضا أن كلا من الفنان والمثقف والمفكر العربي مطالب، أكثر من أي وقت مضى، بترجمة موقفه إلى أفكار أعمال فنية مبدعة تحاكي لغة العصر، وتأخذ طريقها وحضورها إلى كل الجماهير العربية والإنسانية.

وانطلاقا من إحساسنا في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بمسؤوليتنا تجاه ما يجري من أحداث تمس روح الإنسان العربي وكيانه وسمعته ومستقبله أينما كان، فإن «جريدة الفنون» تعمل على أن يكون عددها القادم عددا خاصا تحت عنوان «الفن والانتفاضة»إضافة إلى تقديم شهادات لمختلف الفنانين العرب، وكذلك مواضيع خاصة تعالج من زاوية فنية كيف أن الانتفاضة الفلسطينية خلقت حالة جديدة لدى الشارع العربي من المحيط إلى الخليج، بما انعكس على مجمل النتاج الثقافي والفني العربي.

إن «جريدة الفنون»، إذ تعدّ لتجهيز عددها القادم، فإنها تؤمن بأننا مطالبون جميعا بأن يتحرك كل من موقعه لدعم قضية نضال الشعب الفلسطيني، وأن يكون ذلك بلغة إنسانية مبدعة تستطيع مسايرة روح العصر، وحفر كلمة الحق وصورته في وجدان أي إنسان أينما كان.

محمد الرميحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



شعار المهرجان

طرح مهرجان الكويت المسرحي السادس الذي أقيم في الفترة من ١٥ - ٢٣ أبريل الماضي، أكثر من قضية وأثار الكثير من الجدل سواء في ندواته التطبيقية التي أعقبت العروض اليومية، أو في ندوته الرئيسية التي عُقدت على يومين تحت عنوان «النص... العرض.. علاقة اتصال أم انفصام؟»، وسواء في الجلسات الخاصة ما بين العروض والندوات. وقد تنوعت هذه القضايا ما بين محلي أي يخص الواقع المسرحي الكويتي، وقومي يهتم بالمسرح العربي بشكل عام.

أما فيما يخص الهم المحلي، فقد لاحظ المتابعون للمهرجان أن عروض هذه الدورة، مع تفاوتها، أفضل بكثير من عروض الدورة السابقة. وهو ما يعني أن المهرجان يخطو خطوة إلى الأمام تبشر بخطوات أكبر وأوسع نحو نهضة مسرحية منتظرة، ربما تأتي سريعاً إذا ما حافظ مسرحيو الكويت على هذا الإيقاع المتنامي نحو الأفضل.

وأما فيما يخص الهم المسرحي القومي، فقد أعادت الندوة الرئيسية قضية العلاقة بين النص والعرض مرة أخرى إلى مائدة النقاش، وخلالها خرجت بعض الأصوات تنادي بضرورة إعادة المراجعة، أو ربما المحاكمة، لمسيرة المسرح العربي ككل، ومن خلال هذه العلاقة، من أجل الوصول إلى الأسباب الحقيقية لتراجع المسرح العربي وسيطرة ما يسمى الآن بعروض التجريب المسرحي، والذي كان من ملامحه الرئيسية اختفاء النص، أو تشويهه، أو اعتباره عنصراً زائداً معيقاً وجب الخلاص منه.

الكويت - محمد الروبي

مهرجان الكويت المسرحي السادس

شباب.. غضب.. حلم

بداية نقول إن نتائج المسابقة، وكما هي العادة، جاءت مثيرة هي الأخرى لجدل واسع، وصل إلى حد التشكيك في هذه النتائج واتهام البعض للجنة التحكيم بعدم الحيادية. وهو أمر لا يكاد يخلو منه مهرجان مسرحي عربي، بل عالمي أيضاً. فدائماً ما تأتي نتائج المسابقة الرسمية على غير رغبة كثير من المشاركين في المسابقة، ومن المتابعين للمهرجان من صحافيين ونقاد. وهو أمر بات عادياً ومنتظراً في المهرجانات كافة... إلا أن الأمر زاد هذه المرة على حده بعض الشيء خصوصاً عندما حُرم الممثل القدير «كنعان حمد» من جائزة أفضل ممثل، وكان يستحقها بجدارة عن دوره في مسرحية «العامود»، التي قدمتها فرقة المسرح العربي للمخرج محمد سليمان والمؤلف أسامة الشطي.

عودة «كنعان حمد» إلى التمثيل بعد توقف دام سنوات طويلة بهذه القوة وبهذا الدور الذي أداه ببراعة ممثل محترف وخبير، كانت تستحق التحية عبر جائزة شهد جميع المتابعين والمعلقين على العرض في ندوته التطبيقية أنه يستحقها وبجدارة.

جائزة «كنعان حمد» الضائعة، لم تكن وحدها مثار العجب والدهشة، وإن كانت أقواها، إلا أن الأمر يظل دائماً محل جدل، باعتبار التحكيم وجهات نظر، وباعتبار أن لكل لجنة تحكيم مقاييسها الخاصة التي تتفق عليها قبيل الدخول في جدل الحكم على هذا العرض أو ذاك.

وإذا ما سلمنا أن المسابقة ليست هي كل المهرجان. أي مهرجان. وإنما هي عنصر من عناصره، وإن كان أبرزها، نقول إن المهرجان بعروضه وندواته ونقاشاته ونشرته اليومية المتابعة لنشاطاته، مهرجان يخطو بجدية نحو إثبات الذات، ونحو عودته مرة أخرى كأحد المهرجانات المسرحية المحلية المهمة في الوطن العربي.

وفي البداية... وقبيل الدخول في قراءة وتحليل العروض المسرحية المشاركة في هذه الدورة، والتي وصل عددها إلى أحد عشر عرضاً، ستة منها داخل المسابقة وخمسة موازية، يجب الوقوف قليلا عند بعض السمات التي ميزت هذه الدورة وبعض المشتركات ما بين عروضها التي شكلت روحاً عامة صبغت دورة هذا العام بصبغة خاصة.

أولى هذه السمات تمثلت في تلك الروح الشابة التي شملت فعاليات المهرجان جميعها. ولا نقصد بالشباب هنا صغار السن. ولكن نقصد الشباب بمعنى دفء القلب، والقدرة على المغامرة والدهشة، وامتلاك الإرادة من أجل فعل نؤمن بأنه ليس مستحيلا، بمعنى الإيمان بأن المستقبل، مهما كانت عثرات الحاضر وظلمة أيامه، سيأتي بأيدينا مشرقاً كما نريد ونحب.

أيضاً كشفت عروض المهرجان، أو بالأحرى صححت فهماً كنا نغرق فيه ولم نحاول أن نراجعه، وهو الفهم الخاص بشباب اليوم، وكيف نراهم. وهنا نقصد بالشباب صغار السن، أولئك الذين اتهمناهم ونتهمهم بعدم الانتماء واللامبالاة، والغوص في أحلام فردية هشة. فها هم بعروض هذا المهرجان - وعروض مهرجانات أخرى - منها مهرجان نوادي المسرح الأخير في مصر الذي شرفت بالاشتراك في تحكيمه. يصرخون أن انتبهوا، فشبابنا ليسوا كما كنا نظن، شبابنا، كما كنا نحن ولا نزال. شباب مهموم بقضايا الوطن، غاضب من أجل الوطن، حالم بمستقبل أفضل للوطن.

وها هي عروض «معتقل الحكام»، «في قلب القنديل»، «هل يفتح الباب؟»... عروض شابة تؤكد هذه الفكرة وذلك المعنى. فالعرض الأول كتبه وأخرجه شاب ومثله شباب... صرخوا، غضبوا، حاكموا نظامنا الرسمي وتساءلوا: متى ستحل القضية؟

البعض منا اختلف مع الرؤية الفنية وعاب عليها بعض التشوش، وهذا صحيح. إلا أن الجميع اتفقوا على أنه عرض يميزه الصدق، وأنه عرض - وإن شابته بعض العيوب - يشير بوضوح إلى مخرج سيصبح له شأن مع الأيام.

أيضاً جاء عرض «في قلب القنديل» كتبته «فطامي العطار» التي مازالت تخطو خطواتها الأولى في عالم الكتابة المسرحية. وكنت قد تنبأت لها في مقال سابق نشر في جريدة «الفنون» حول عرضها المشارك في مهرجان العام الماضي، بأنها تبشر بكاتبة سيكون لها اسم ذو رنين في عالم الكتابة المسرحية.

وها هي لم تخيب الظن في عملها الجديد. ربما أيضاً اختلف معها البعض. وأنا منهم. حول رؤيتها الفكرية والسياسية، لكننا جميعاً احترمنا فيها شعورها بالقلق على هذا الوطن وجرأتها على محاكمة فترة من أعقد فترات الوطن وهي ما بعد نكسة ٦٧!

كذلك جاء عرض «هل يفتح الباب؟» صرخة مضافة، كتبها شاب (فهد الفلاح) وأخرجها شاب (خالد المفيدي)، وشخصها شباب الجامعة في مشاركة محمودة في المهرجان. صرخة من أجل الحرية باعتبارها المفتاح الوحيد لباب المستقبل، كما نتمنى أن نحياه.

وهكذا كان للشباب وجودهم القوي في هذه الدورة، وجاءت عروضهم تتفاوت بين المشوش والواضح، بين الصارخ والمتعقل، بين المغامر والحذر، إلا أنها جميعاً تنطق بالصدق... وتسلط الضوء على أسماء سنراها في الدورات المقبلة أكثر خبرة وأعمق رؤية.

الندوة الرئيسية

في البدء كان المعتقل

كانت إدارة المهرجان موفقة في اختيارها عرض فرقة مسرح الشباب «معتقل الحكام» ليكون هو عرض البداية... فالعرض يطرح قضية الآن، جرحنا الغائر، قضية فلسطين، في إطار مسرحي، اختار مؤلفه ومخرجه الشاب «مشعل القملاس» أن يكون حلماً أو كابوساً، وهو الإطار الذي أتاح له الفرصة كاملة لكي يصرخ بكل ما يجيش به صدره من تساؤلات حول «لماذا لم تحل القضية طوال هذه السنوات؟... ومتى يمكن أن تحل؟!

فمن خلال بداية بسيطة، نرى كاتباً صحافياً يجلس أمام مكتبه في منزله يحاول أن يخط مقالاً حول «القضية» إلا أن النوم يغافله فيرى كابوساً يتمثل في دخول بعض الثعابين (عبر تشكيلات حركية لمجموعة راقصة) تهجم عليه، وتحاول أن تعتصره في تشكيل حركي وفق مصممه وراقصوه أن يعبروا من خلاله عن وحشية هذه الكائنات الثعبانية وعن خوف وتقزم الصحافي أمام ضخامتها ووحشيتها. كابوس الصحافي يمتد بدخول شخص يرتدي السواد، يقتاده إلى حيث المعتقل متهماً بالتحريض وإثارة الفوضى. لينتقل العرض إلى اللوحة التالية، حيث المعتقل المتخيل، والذي نكتشف

أنه معتقل للحكام الذين أرادهم الكاتب والمخرج شخصيات نمطية بلباس موحد، مع تغييرات طفيفة، إمعاناً في التنميط وتأكيداً لمقولته الرئيسية أن الجميع جميع الحكام بلا استثناء، اشتركوا في تغييب القضية وتسويفها.

المنظر المسرحي جاء يؤكد كابوسية الحالة المسرحية، وذلك عبر اعتماده على موتيفات متناثرة حول الخشبة تشير إلى الثعبان سواء بالمعنى المباشر أو بالإيحاء، إلى جانب ذلك يتوسط الوجه الوحشي الضخم ذو الفم الواسع والعيون النارية أعلى الخشبة، بينما أسرة المعتقل تتأرجح ما بين براميل البترول وعلامة الدولار، وما بين المعلق بالسلاسل في السقف والممدد فوق الأرض، وكلها تغرق في ألوان كابية مخيفة تتقاطع مع ألوان ملابس المعتقلين المخططة باللونين الأبيض والأخضر. هذه الحالة الكابوسية، بتناقضها مع الأداء الساخر ذي الإيقاع المتسارع خلقت نوعاً من الكوميديا السوداء أرادها المخرج المؤلف تعبيراً عن عبثية الواقع المعيش الذي بلغ ذروته هذه الأيام ما بين حصار الأشقاء في الأرض المحتلة وصمت مريب تغرق فيه الأنظمة!

الفكرة جيدة، والإطار المسرحي المختار لعرضها ملائم، إلا أن افتقاد الخبرة (فالعمل هو أول تجارب مخرجه وكاتبه) أوقعه في العديد من المآزق، منها على سبيل المثال عدم الاتساق بين الشكل المسرحي الساخر الذي اختاره، الأداء الميلودرامي الذي وقع فيه ممثله الأول (الذي قام بدور الصحافي)، ومنها أيضا الاستسهال في لغة الحوار التي جاءت في كثير من الأحيان لغة غير مسرحية تفتقد التكثيف المفترض في مثل هذه النوعية من العروض. وربما كان من الأفضل أن يلجأ المخرج (صاحب الفكرة) إلى دراماتورجي محترف ليصوغ أفكاره بكلمات أكثر درامية. أيضاً جاء المنظر المسرحي يتزيد في إشاراته إلى الحد الذي أصبح أكبر من حاجة العرض إليه. وتحولت إشاراته إلى لوحات إيضاحية إرشادية أكثر منها دلالات مسرحية مكثفة. كذلك كان مخطئا. كمخرج. عندما جعل مجموعة الثعابين يصعدون إلى الخشبة من الصالة وهي حركة مسرحية تعني الإدانة للصالة بما ليس فيها... فالصالة هي شريحة من الشعب الذي يدافع عنه طوال العرض!

إلا أن هذه العثرات. على كثرتها. لم تنف عن العرض جماليات كانت كافية للإشارة إلى مقدرة إخراجية يمتلكها هذا الشاب الذي يبدأ حياته المسرحية بهذا المستوى من التقنية وبهذه العقلية الجادة الباحثة في قضايا وطنه وجراحه. وهو الأمر الذي نراه كافياً في العمل المسرحي الأول لأي مخرج.

«العامود»... علامة استفهام كبيرة!

«العامود» هو العرض التالي بعد «معتقل الحكام» والذي قدمته فرقة المسرح العربي، عن نص للمؤلف الشاب «أسامة فؤاد الشطي» في أولى تجاربه المسرحية، ومن إخراج محمد سليمان، وتمثيل كنعان حمد، باسمة حمادة، هبة سليمان، علي سلطان.

وربما لم يثر عرض جدلا ونقاشا كما أثاره عرض العامود في ندوته التطبيقية. التي حظيت بمساهمات كبار النقاد المدعوين من جميع أرجاء الوطن العربي. أشاد معظمهم بالعرض وحيوا ممثله الأول كنعان حمد الذي بهر الجميع بحضور مسرحي طاغ وتحكم في أدواته الأدائية، كما أشادوا بنبوغ وعبقرية الكاتب الشاب أسامة فؤاد الشطي، الذي استطاع أن يكتب نصاً قصيراً ذا حبكة درامية متقنة وبلغة حوارية شاعرية فصيحة. إلا أن هذا الاعجاب لم يخلص النص من علامة استفهام كبرى علقت به، تتمثل في السؤال حول ما الذي يجعل شاباً موهوباً لديه القدرة على صياغة نص محبوك درامياً بهذا القدر من الإتقان، أن يشيد نصه على حدث

من مسرحية «في قلب القنديل»

وشخصيات وعلاقات غربية لا تمت إلى واقعه بأي صلة؟!

فشخصيات العمل هم «برنارد» و«جاك»، و«ليزا»، و«صوفي». «برنارد» و«ليزا» حبيبان قديمان قررا الالتقاء في ذلك المتنزه، وعند العمود نفسه حيث التقيا أول مرة. وبحوار بسيط وسريع الإيقاع نكتشف مدى الاختلاف بينهما والذي على إثره تقرر ليزا ترك برنارد. في هذه الأثناء يكون المتشرد «جاك» المستلقي على أريكة مدعياً النوم، يستمع إلى حوار الحبيبين، وبخروج «برنارد» للبحث عن مفاتيح سيارته، تدخل «صوفي» التي تحب «جاك» من طرف واحد، وتحاول أن تستميله لكنه يبعدها فتغضب وتخرج، ليلتقي جاك وليزا في حوار مكثف وشاعري يكشف عن مكنون الشخصيات، ويتلمس كل منهما في الآخر جوانب كان يفتقدها، وينير كل منهما للآخر طريقا ما كان يراه طوال سنوات عمره. وينتهي العرض والعمود ثابت في مكانه بعد أن ساهم في الكشف عن خواء علاقات، وأكد ثبات علاقات أخرى.

أحداث النص، كما حاولنا أن نلخصها هي التي فرضت علامة الاستفهام الضخمة حول العرض. إلى الدرجة التي دفعت بأحد المتحدثين في الندوة، وبعد أن حيا الكاتب الشاب إلى أن يقول له: «سيظل هذا النص معلقاً في علامة استفهام كبيرة حتى نقرأ أو نشاهد نصك التالي»!

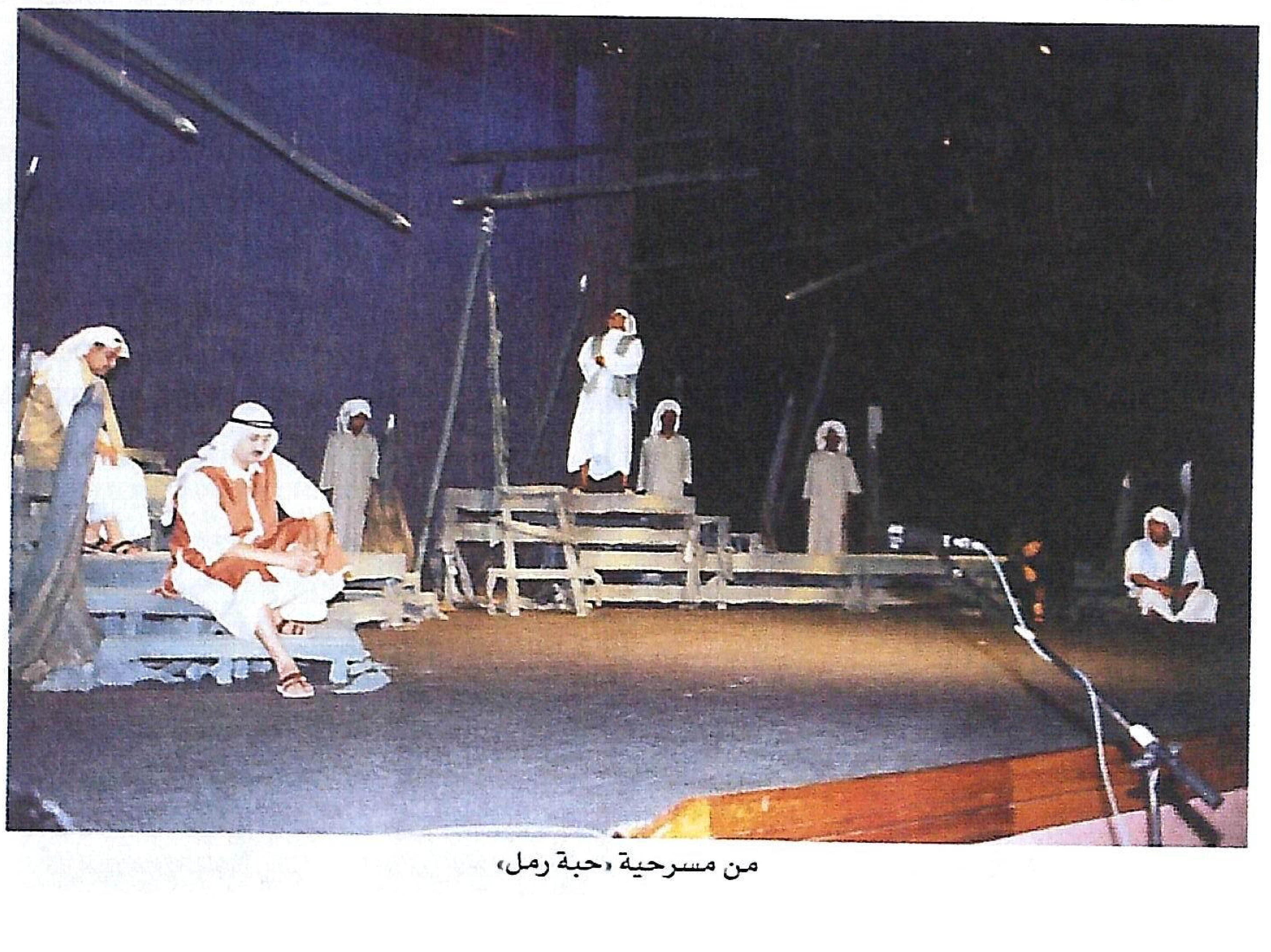
أجمل ما في هذا العرض الجميل هو التمثيل، وأجمل ما في التمثيل هو «كنعان حمد» في دور «جاك»، إلى جانب بقية زملائه الذين أضافوا إلى النص وخلقوا من شخصياته كائنات إنسانية حية تتعاطف مع بعضها البعض وتغضب على الأخرى... وهكذا.

ولذلك كانت جائزة أفضل عرض التي ذهبت إليه عبر لجنة التحكيم جائزة مستحقة، ولم ينغصها سوى ذلك الاستفهام حول النص... ذي الروح الغربية لكاتب في بدايات مشواره المسرحي!

في قلب القنديل... تضيع الرؤية أحياناً

«في قلب القنديل» هو العرض الثالث على التوالي، وقدمته فرقة المسرح الشعبي عن نص للكاتبة الشابة «فطامي العطار» وإخراج إبراهيم الصلال، ومن تمثيل جمال الردهان، وسماح محمد، وعبير الجندي، وإبراهيم القطان. وصمم له المنظر المسرحي الفنان نبيل الفيلكاوي.

المنظر المسرحي فاجأنا بذلك العقال العربي الضخم الذي يبتلع الخشبة المسرحية، بداخله سرير وأمامه مجموعة من اللوحات التشكيلية (بورتريهات عالمية وواحدة لوجه الزعيم جمال عبدالناصر). وفي الوسط منضدة فوقها قنديل تتراقص ذؤابته في ظل إظلام تام، تبدده بعد قليل بؤرة ضوء تسلط على وجه جمال عبدالناصر القابع في أقصى يمين المسرح، لتضج الصالة بتصفيق حاد، ربما سيتناقض فيما بعد مع رسالة العرض الذي حاول أن يقدم محاكمة لفترة ما قبل نكسة ١٩٦٧، وما بعدها. «صياح» الفنان التشكيلي القابع في محترفه في حي السيدة زينب يعاني من إصابته في معركة ١٩٦٧ التي انتهت منذ سنوات قليلة. «صياح» هو كويتي جاء ضمن فيلق من بلده ليشارك في الحرب، لكن الهزيمة كانت الأسرع



من مسرحية «حبة رمل»

فحرمته مبكراً من الاشتراك، أصيب وأُقعد، ورفض العودة إلى وطنه الأصل وفضل الاختباء داخل ذلك المحترف، يجتر ذكرياته السوداء عن الحرب وعن ماضيه الشخصي وعن فتاة حلم يراها في قلب القنديل ويحادثها ويتمناها واقعاً يخفف عنه آلامه.

اعتمدت الكاتبة في صياغتها لنصها، المهموم بفترة رأتها السبب الرئيسي في كل ما يعانيه الوطن الآن، على طرح أفكارها وأفكار بطلها عبر أسلوب الحلم، أو بالأحرى التداعي الحر الطليق كما يصفه منهج التحليل النفسي الفرويدي. فأفكار ذلك الشاب تخرج حرة من دون ترتيب، من دون تركيز، وشخصياته تخرج من داخله وخصوصاً الأم، التي نراها دوماً تخرج من العقال وتدخل إليه وكأنها تأتي فقط من عقل الشاب، ولا وجود لها في الواقع! في المقابل تظهر «سعدية» الخادمة المختفية وراء ادعاء بالجنون لتحمي نفسها من تكرار تجربة مرة مرت بها، عندما اغتصبها شيمون المرابي اليهودي الذي كان يسيطر على الحي في فترة سابقة!

ومشكلة سعدية المضافة أنها تحب ذلك الفنان الذي يبدو أنه لا يشعر بها ويتعامل معها فقط على أنها مجرد موديل، إلا أن الحوار بينهما وكشف كل منهما عن مأساته يقربان بينهما، ويهدمان سداً كان يمنعه من رؤيتها!

أسلوب الحلم، أو التداعي الحر، أعطى الكاتبة حرية في أن تتحدث عن أشياء كثيرة بعضها نفسي وبعضها سياسي. إلا أنه. أيضا وفي المقابل. أوقعها في مأزق تحويل الشخصيات والأحداث إلى رموز واقعية، دفعت المتفرج دفعا إلى البحث عن معانيها وصفها إلى جانب بعضها في محاولة فاشلة للخروج برؤية واضحة للنص، مع أو ضد؟ وأصبحت التساؤلات حول هذه الرموز عائقا في تلقي العرض بسلاسة تتسق والفكرة التي تريد الكاتبة طرحها، وهي محاكمة فترة تراها سببا فيما نعانيه الآن.

ومرة أخرى نقول إن العرض، بكل تداخلاته الفكرية وغموضه غير المتقن الناتج من عدم وضوح الفكرة في ذهن كاتبته، يؤكد موهبة فطامي العطار التي طالعتنا في أول أعمالها في مهرجان العام الماضي بنص أكثر وضوحا ذي بناء تقليدي. وها هي تجرب شكلا آخر من الكتابة، وغامرت بطرح قضية ربما كانت أكبر من الاستسهال الذي شاب تناولها، إلا انها جديرة بالتناول. لتؤكد مرة أخرى أننا سنكسب، بعد سنوات قليلة، كاتبة تقف بندية في صف كُتّاب وكاتبات المسرح العربي الجاد.

من يفتح الباب؟

«هل يفتح الباب؟» هذا عنوان العرض الذي قدمه المسرح الجامعي من تأليف فهد الفلاح (في أولى تجاربه)، وإخراج خالد المفيدي (في تجربته الثانية). وهو صرخة أخرى تضاف إلى الصرخات السابقة، صرخة من أجل الحرية، باعتبارها المفتاح الوحيد لصنع المستقبل، «هل يفتح الباب؟» سؤال العرض الذي يتفجر منه سؤال آخر «ومن المنوط بفتحه؟».

العرض يبدأ بمشهد التحقيق الشهير، حيث المواطن «أحمد» الشاعر، قيد تحقيق من جهة غير معلومة حول تهمة غير معلومة. جرعة السخرية العالية تحيل الموقف كله إلى نوع من العبث، فالتهمة غائمة والأسئلة ساذجة، ووحشية المحقق مبالغ فيها إلى درجة تثير الضحك.

وإمعاناً في السخرية يصر الكاتب والمخرج على أن يجعلا كاتب التحقيق أعمى، وهو هنا تمتد دلالاته من مجرد كاتب لتحقيق بوليسي إلى الكاتب بمعناه العام، الكاتب الأعمى القابع في حضن السلطة المبرر لأخطائها باعتبارها حكمة وفضلا ونعمة!

المنظر المسرحي بسيط ودال، باب في اليمين وآخر في اليسار، لكنهما ليسا بابين عاديين، فالأول (على

اليمين) تظهر عليه صورة العدالة العمياء بحفر بارز على مادة (الفوم) يجلس تحتها المحقق والكاتب أمام مكتب، هو الآخر يتخلى عن كونه مجرد مكتب إلى موتيفة، تؤكد الدلالة التي يعبر عنها المحقق وكاتبه. أما باب اليسار فهو وجه وحشي لكائن خرافي مخيف، ذي فم متسع مستعد لالتهام كل من يدخل عبره! وفي الوسط قضبان سجن تفصل بين خارطة الوطن المقطعة المحفورة، هي الأخرى، حفراً بارزاً على المادة نفسها.

قطع الديكور جميعها تغرق في اللون الأخضر الجنزاري الذي يصنع مع الإضاءة الخافتة حالة من الكابوسية تليق وهذا التحقيق العبثي. قضبان السجن تفتح من حين إلى آخر لتظهر ستارة بيضاء تستخدم لمشاهد «سلويت» أرادها المخرج تعبيرا عن الحالة العامة بكلمات ساخرة مغناة ومشاهد بين أحمد وحبيبته التي خيرته بينها وبين قضيته التي تأخذه منها، ففضل القضية وضحى بالحب، إذ إن الحب في ظل الحرية المفتقدة هو حب محكوم عليه بالفشل. حب مشوه يولد موؤودا بالحتمية.

قضبان السجن أيضاً، في حالة عدم وجود السلويت، تُظهر لنا شخصيات أخرى تقبع خلفها، مواطنين آخرين أصر الكاتب على تجهيل أسمائهم، لتظل مجرد أنماط لشرائح عدة في المجتمع، أو ربما ترديدات لشخصية أحمد المتهم والبطل الرئيسي في المسرحية!

الفكرة جميلة، والأدوات الإخراجية المستخدمة تنم عن فهم وموهبة. لكن خبرة الكتابة القليلة، لم تسعف صاحبها في أن يجسد هذه الفكرة بعمل درامي ينطق بالحياة، فوقف العرض عند حدود هذه الفكرة الجنين، على رغم محاولات الإخراج الدؤوبة إكسابها حياة من نوع ما.

لكن تظل مسطرة القياس التي اعتمدناها سلفاً صالحة في الحكم على هذا العرض. فهو النص الأول لكاتبه والتجربة الإخراجية الثانية لمخرجه. وبالتالي فالمطلوب منهما فقط أن يكشفا إن كانا يمتلكان شيئاً من الموهبة، أم يفضل أن يتركا هذا العالم السحري لأمور أخرى أكثر نفعاً لهما. وهنا يمكننا القول، وبضمير مستريح، أن الكاتب والمخرج، وعبر هذا العرض البسيط، يمتلكان من الموهبة ما يجعلهما يستمران في المستقبل، شريطة أن يجتهدا، وخصوصا الكاتب، في دراسة عالم المسرح الرحب، والتعرف على أشكال الكتابة الدرامية بكل أنواعها والتخلص بقدر الإمكان من نزوات إخراجية نعرف أنها تلتصق دوماً بالتجارب الأولى.

حبة رمل... لماذا؟!

«حبة رمل» هو عرض فرقة مسرح الخليج العربي عن نص للكاتب الإماراتي ناجي الحاي ومن إخراج منقذ السريع وتمثيل عبدالرحمن العقل، عبدالإمام عبدالله، منى شداد، سعاد علي، ناصر كرماني.

أول ما يلفت النظر في هذا العرض هو نشرته التي دلتنا على أن العرض من إعداد وإخراج منقذ السريع. وهنا نعود مرة أخرى إلى السؤال القديم والمتجدد: ما المقصود بالإعداد؟ ربما كان يعني، هنا، تكويت النص باعتباره إماراتي الأصل! أو كان يعني بعض الحذوفات التي ربما قام بها المخرج على النص، وهو الأمر الذي يصعب الحكم عليه، إذ لم تتح لنا فرصة قراءة النص الأصلي!

يعود نص «ناجي الحاي» مرة أخرى إلى زمن قديم، زمن ما قبل النفط، حيث الصراع الاجتماعي الطبقي واضح وبارز، بل إنه يختار العودة أيضاً إلى تلك «الحدوتة» القديمة عن ذلك الشاب الفقير الذي يحب ابنة الرجل الذي رباه بعد موت أبيه وعطف عليه وعلى أمه، إنه الشاب الذي يحلم بالسفر عبر البحر ليعود بمال قد يساعده في صنع جسر يعبر من خلاله إلى الجانب الآخر، حيث شريحة القادرين

أبطال «العامود» يحيون الجمهور

تلك التي تنتمي إليها محبوبته ووالدها.

النص أيضاً يؤكد على هذه الفكرة حين يكشف أن حكاية البنت والولد، هي نفسها حكاية الأم والأب، فأم الولد وأبوالبنت وقعا منذ سنوات بعيدة في الهوة نفسها.

الأب لا يريد لابنته زوجاً فقيراً منبت الأصل، حتى إن كان ربيبه. وهنا يكمن الضعف الدرامي الأول في النص. فأسباب الأب في رفض زواج ابنته بمن تحبه ويحبها أسباب غير منطقية، ولا تتسق مع رجل يحمل هذه الروح وتلك التجربة المرة التي عاناها، ولا يزال، إلا أن النص يتجاوز هذا الخلل ويستمر في التعامل مع الأمر وكأن هناك مشكلة حقيقية.

في المقابل يسافر الابن من أجل تحقيق حلمه في أن يكون غنياً يليق بابنة من رباه. وهو حلم يراوده كثيراً ويتلكأ في تحقيقه أيضاً من دون سبب منطقي.

أخيراً يسافر الشاب ويعود ليجد الفتاة التي سافر من أجل الارتباط بها ترتبط في اليوم نفسه بآخر تحت ضغط الأب. ينهار الشاب ويموت بحسرة فقده لحلم حياته.

ميلودرامية الموضوع والصياغة، زادتها تلك الأجواء التي وضع فيها المخرج الأحداث والشخصيات بدءاً من المنظر المسرحي الذي أراده مصممه نجف جمال أن يكون تجريدياً متعدد الدلالات المكانية والزمانية، معتمدا على موتيفة المركب والحربة، الأولى كدلالة مكانية، والأخرى كدلالة نفسية، بل إن رماحاً أخرى تظهر بين الحين والحين في أعلى المسرح، في كل مرة تنوح فيها شخصية من الشخصيات بما ينوء قلبها بحمله. وهكذا تحولت الموتيفات التجريدية المفترض أن تشير عن بعد، إلى وسائل إيضاحية مباشرة. أيضاً اختيار الجملة الموسيقية التي يفتح بها المخرج مشاهده وتظل كخلفية لحوارات ومونولوجات الشخصيات، زادت من حالة النواح وساهمت في رتابة إيقاع، مما أوقع الممثلين جميعا، وبلا استثناء، في أحادية الصوت.

وهكذا جاء العمل ككل يغرق في ميلادرامية كثيفة، تعددت أسبابها، بدءا من نص يدور حول حدث وحيد مثقل بالمونولوجات والديالوجات المكتوبة بلغة أعلى من لغة الشخصيات، هدفها الوحيد هو استجداء التعاطف اللحظي، مروراً بموتيف لحن رتيب، وصولا إلى أداء انفعالي مبالغ فيه. وكل هذا يدور وسط منظر كابي اللون بإضاءة خافتة خلف ستار شفاف!

«زكريا حبيبي...» الحياة بعد المواجهة!

عن نص آخر للمؤلف الإماراتي ناجي الحاي، جاء عرض فرقة المسرح الكويتي «زكريا حبيبي» الذي أخرجه ولعب بطولته أحمد السلمان أمام الممثلة سماح محمد في ثاني مشاركة لها بعد «في قلب القنديل». بداية يمكن القول إن العرض هو أكمل عروض المهرجان وأحقها جميعاً بجائزة أفضل عرض، لكن مرة أخرى نذكر أن لكل لجنة تحكيم مقياسها الخاص.

«زكريا حبيبي» نص يذكرنا من بعيد بنص الرائد محمود دياب «الرجال لهم رؤوس». فها هو رجل متقاعد يجلس في ساحة منزله وزوجته العجوز تجلس هي الأخرى تمارس أعمالها المنزلية البسيطة. الرجل يجتر ذكرياته التي لا يملك غيرها الآن، بعد أن هجره الأصدقاء، أو من كانوا أصدقاء حينما كان في منصب ما. الزوجة ضجت من حكاياته المكررة التي تحفظها عن ظهر قلب، وحسب قولها بدأ يحكي الحكاية نفسها مرة كل شهر، ثم مرة كل أسبوع ثم كل يوم... الملل والضجر فجرا في داخلها أحقاداً قديمة ضد أمه، التي لم تكن راضية عن زواج ابنها بها باعتبارها سترث مرض أمها اللعين الذي ينتهي بفقدان البصر!

تبدأ المشاحنات هادئة بسيطة عادية وتزداد تدريجياً، تنقب في الماضي وتتذكر أفعالاً، بل يصل الأمر إلى اعترافات تبدأها الزوجة التي أخفت عن زوجها أمر موانع الحمل التي كانت تستخدمها خفية خشية أن يأتيها مولود يحمل المرض نفسه، لكن الزوج يفاجئها بأنها لم تكن في حاجة إلى هذه الموانع، فهو مصاب بعقم أخفاه عنها، حتى لا تطلب الطلاق وتتركه وحيداً وهكذا كلما زاد شجارهما زاد تكشف الحقائق بينهما لتنتهي المسرحية بانهيار المنزل (كدلالة على انهيار العلاقة بينهما) ليعودا مرة أخرى يتذكر كل منهما للآخر أشياء جميلة كادت تضيع ويلفها النسيان في فوران العلاقة بينهما. من هذه العلاقة البسيطة، أقام ناجي الحاي نصه على دعائم تتسق وهذه البساطة، فالحديث ينمو لديه تدريجياً من خلال حوار شخصيتين فقط تتوتر العلاقة بينهما لتصل إلى ذروتها ثم تعود إلى هدوئها القديم، وان جاء هدوءاً مختلفاً قائماً على الحب هذه المرة.

نص ناجي الحاي لم يعبه سوى تأخر تأزم الحدث بسبب بعض إطالة في التمهيد جاءت من استمرائه ثرثرة الزوجين الأولى التي كادت تصيب النص كله، والعرض بالتالي، في مقتل لولا رشاقة الحوار المطعم بالكوميديا المحببة.

وفي محاولة للتعبير عن هذه العلاقة المبنية على خداع طال لسنوات طويلة، جاء المنظر المسرحي يلخصها في مظلة عنكبوتية تخيم على المكان كله، بينما يخلو المسرح من الكتل، مستعيضا عنها بأدوات بسيطة مثل الكرسي الهزاز الذي يجلس عليه الزوج أغلب فترات العرض، والذي يستضيف الزوجة في لحظات قليلة، جاءت كإشارات ذكية من المخرج لتبادل المواقع بين الزوجين، ففي لحظات اعتراف الزوجة تجلس المرأة على الكرسي نفسه تستمع وتسخر مما تسمع، بينما قلبها ينفطر داخلها من الخدعة التي اكتشفتها أخيراً. في المقابل تأتي المنضدة وكرسي مطبخ تجلس عليه الزوجة أغلب الوقت تعد خضراواتها لغداء منتظر. وفي الخلفية تتدلى من السقف مرآتان، ربما أراد بهما المخرج أن يعكسا صورة الرجل والمرأة طوال الوقت على المشاهدين وعليهما، ثم تتحطمان قبيل نهاية العرض مع انهيار خيوط العنكبوت كدلالة على انهيار كل ما هو مخادع. وإن جاءت المرايا من خارج سياق المكان، فظلتا طوال الوقت كما النتوء المشوه للمنظر المسرحي. أيضاً جاءت المشاعل المتناثرة حول مستطيل الخشبة أدوات خارجة عن سياق المكان. بل جاء استخدامهما تزيداً في لحظة انكسار الزوجة، فبدا الأمر وكأنه وسيلة إيضاح لجملة الزوجة عن احتراق قلبها! بل ضاعت مع مفاجأة إنارتها، بعض كلمات مهمة في حوار الزوج مع الزوجة كانت هي الممهدة للالتقاء بينهما بعد الانهيار.

هذه الزوائد الإخراجية هي فقط عيب العرض الوحيد الذي قام على نص جيد وممثلين موهوبين وخصوصا هذه الممثلة، سماح محمد، التي استطاعت أن تخدعنا طوال الوقت بصوتها وأدائها المتثاقل بأنها أكبر من سنها بسنوات، بل نجحت في أن تنسينا أنها نفسها من قامت بدور سعدية في «قلب القنديل»! واستحقت سماح عن جدارة جائزة أحسن ممثلة، وإن جاءتها للأسف عن «في قلب القنديل»، لا عن هذا العرض، في محاولة من لجنة التحكيم أن توزع الجوائز على أكبر كم من العروض. فمادامت الممثلة ستحصل على الجائزة، فلتأخذها عن عرض آخر، ف «زكريا حبيبي» سيحصل على أفضل سينوغرافيا، وبالتالي تكون العروض كافة نالت شيئاً من تورتة التحكيم!

أحمد السلمان أيضاً أدى دوره بإتقان وجاءت حركاته وتنويعات صوته تلائم هذا المتقاعد الثرثار الذي يحيا على ذكريات ماضيه، يحاول أن يصورها على أنها انتصارات. كذلك حافظ السلمان، كمخرج، على إيقاع عرضه باستثناء ملاحظاتنا السابقة، ورسم حركة على المسرح ذات لغة مكثفة ودالة، تتنوع بين الدائرية والمواجهة، كل حسب الحالة النفسية لشخصيته ◆

الجوائز

أفضل إضاءة مسرحية	علي حسن	زكريا حبيبي
أفضل تصميم ديكور	عنبر وليد	زكريا حبيبي
أفضل ممثل عن دور ثان	محمد الشطي	معتقل الحكام
أفضل ممثلة عن دور ثان	حجيت	حجيت
أفضل ممثل عن دور أول	عبدالرحمن العقل	حبة رمل
أفضل ممثلة عن دور أول	سماح محمد	في قلب القنديل
أفضل مخرج مسرحي	منقذ السريع	حبة رمل
أفضل عرض متكامل	فرقة المسرح العربي	العامود
أفضل مؤلف مسرحي	مشعل القملاس	معتقل الحكام

أعضاء لجنة التحكيم

١- أحمد الصالح (الكويت) رئيساً

٢- عبدالكريم برشيد (المغرب) عضواً

٣- محمد العشيم (السعودية) عضواً

٤- أمل عبدالله (الكويت) عضواً

٥- عبير عيسى (الأردن) عضواً

وزعت الجوائز، سافر الضيوف، أسدل الستار على أنشطة مهرجان الكويت المسرحي السادس، ذلك المهرجان الفني الذي يتجدد كل عام ليبعث من جديد الروح إلى الحركة المسرحية.

جاءت عروض هذا العام أفضل كثيرا من عروض العام الماضي في مضمونها وتقنياتها ورؤاها الفكرية، الأمر الذي يدل على أن المهرجان بدأ يؤتي ثماره التي ستنضج مع مرور الوقت وتكتسب المزيد من الخبرة، ليشكل هؤلاء المسرحيون في النهاية تيارا جديدا يعي قيمة المسرح وأهميته في إحياء الوجدان وتنويره.

الكويت - الحسيني البجلاتي

عروض جادة واقتراحات جديدة لمهرجان المسرح

أعضاء لجنة التحكيم

دعونا نتأمل أنشطة المهرجان انطلاقا من قاعدة «انظر إلى نصف الكوب المملوء» في محاولة لتفعيل وتأكيد إيجابياته ورصد سلبياته باحثين عن كيفية تلافيها في المستقبل، بدلا من التركيز المستمر على الهنات الصغيرة التي شابت المهرجان، مثله مثل أي مهرجان آخر محلي أو عربي أو حتى عالمي، لأنني لا أعرف سبب إصرار بعض الزملاء الصحافيين والنقاد على تسليط الأضواء على الأخطاء التنظيمية أو الآراء السلبية فقط، متناسين تماما الحدث الأكبر والأهم، وهو تقديم ستة عروض مسرحية في المسابقة الرسمية، تمثل جميع مسارح الكويت بجميع توجهاتها، والتي تسجل صفحة جديدة في كتاب المسرح الكويتي، خاصة أن معظم مبدعي هذه العروض من الشباب الذين ينتظرهم مستقبل كبير.

وبغض النظر عن اختلاف الرؤى النقدية لتلك العروض، لكنها في مجملها تعني أن وراءها مبدعين مؤمنين بأهمية المسرح وقيمته، فهل يمكننا أن نتجاهل فضل المهرجان في تقديم كاتبة بأصالة وعمق «فطامي العطار» التي كتبت مسرحية «في قلب القنديل» وينتظرها الكثير في المستقبل، وهل يمكننا أن نغفل اكتشافنا للكاتب الإماراتي ناجي الحاي الذي قدم نصين هما «حبة رمل» و «زكريا حبيبي»، فهو كاتب مُبشر يدرك أهمية الكتابة الجادة في زمن الاستسهال.

من ناحية أخرى أكدت عروض المهرجان اهتمام مبدعيها بكل عناصر العرض المسرحي، مثل السنوغرافيا والأداء الحركي والتمثيلي والمؤثرات البصرية والإضاءة والديكور، وذلك بهدف خلق عروض جادة ومتميزة، وهذه نقطة إيجابية أخرى لصالح المهرجان، وإضافة إلى العروض التي شاركت في المسابقة الرسمية كانت العروض الموازية التي عُرضت على هامشه، لا تقل أهمية عنها، وجميعها عروض مُبشرة ينتظر صناعها الكثير عندما يكتسون مزيدا من الخبرة.

هذا الزخم من العروض التي تباين مستواها الفني والفكري والتقني خلق حالة مسرحية لدى الجماهير، ستساهم بالتأكيد في دفع عجلة المسرح الجاد إلى الأمام، وقد تكون خطوة في تنحية المسرح التجاري والمسف الذي يسود الساحة منذ سنوات طويلة.

يُحسب للمهرجان أيضا دعوته لهذه الكوكبة اللامعة من المسرحيين العرب، وبالتأكيد كان اجتماع الفريد فرج ومحفوظ عبدالرحمن وأسامة أنور عكاشة، وبول شاؤول وريمون جبارة وعز الدين المدني وعبدالكريم برشيد وعبدالفتاح قلعجي وحاتم السيد وأنطوان كرباج وخالد الطريفي وغيرهم من رموز الحركة المسرحية العربية مع فؤاد الشطي وعبدالعزيز السريع ومحمد المنصور وأحمد الصالح وسعاد عبدالله وعبدالله الحبيل، وغيرهم أمر يستحق الإشادة، لأنه أعطى زخما فكريا وفعالا في إثراء الندوات التطبيقية التي كانت تقام بعد كل عرض وبأوراق العمل والشهادات التي قدموها على مدار يومين في الندوة الرئيسية التي جاءت تحت عنوان «العلاقة بين النص والعرض المسرحي»، في إطار محاولة جادة لفهم ماهية تلك العلاقة المتشابكة، وهل هي في حالة تكامل أم انفصال، تداخل إبداعي أم نفور؟ كل ذلك من خلال شهادات حية لهؤلاء المبدعين، أطالب بضرورة جمعها وتوثيقها في كتاب من إصدارات المهرجان، ليكون مرجعا يمكن للطلاب والباحثين والمبدعين العودة إليه والاستفادة منه.

أعتقد أن هذه الأنشطة الجادة لا يمكن أن يقلل من قيمتها مثلا نسيان اسم الدكتور خالد عبداللطيف رمضان في الفيلم التسجيلي الذي عُرض في افتتاح المهرجان، ولي عليه العديد من الملاحظات، أهمها ضعف النص الذي صاحب عرض المشاهد التسجيلية وتوقفه فجأة قبل انتهاء عرض الفيلم، بالإضافة إلى التزيد غير المبرر في مشاهد التصوير البطيئ التي عرضت في نهايته من دون هدف فني واضح كالتركيز على المعنى أو التأثير في المتلقي، فتحول بعضها إلى مشاهد كاريكاتورية، لكن البعض لم يهمه ذلك، ورأى في عدم ذكر اسم الدكتور رمضان «مؤامرة كونية» تستحق العقاب، ولا يعني هذا أنني أقلل من تجاهل ذكر اسمه،إذا كان الأمر مقصودا ويجب التحقق من ذلك، لكنني في الوقت نفسه لا أرى أن ذلك سبب كاف لهدم المهرجان فوق رؤوس منظميه.

وهو الأمر نفسه الذي تكرر حين اعترض بعض الزملاء الصحافيين على تشكيل لجنة التحكيم، وهذا حقهم، وأتفق معهم في أن اللجنة كانت تفتقر إلى عناصر في الديكور والإضاءة والإخراج، لكنني لا أتفق معهم أبدا في محاولة التقليل من شأن وقيمة بعض أعضاء اللجنة الذين أثروا الساحة الفنية على مدار سنوات طويلة، فالقول بأن الفنانة عبير عيسى ممثلة تلفزيونية، وليست مسرحية مقولة سخيفة تُصنف الإبداع التمثيلي طبقا لوسيلة العرض، وإذا مددنا الخط على استقامته، فإننا بهذا المنطق يمكن أن نعترض على مشاركة فاتن حمامة أو نادية لطفي أو نبيلة عبيد كأعضاء في لجان التحكيم باعتبار أنهن ممثلات سينمائيات.

ونأتي هنا إلى آفة غريبة لازمت معظم مهرجاناتنا العربية وهي اعتراض المشاركين في المهرجان الذين لم يفوزوا بجوائزه على قرارات لجنة التحكيم، وقد أفهم ذلك في إطار نظرة المبدع لنفسه وعمله، بأنه قدم عملا عظيما يستحق الجائزة، وقد يكون ذلك أمرا مشروعا أيضا، لكن التشكيك في مصداقية أعضاء اللجنة أمر لا يليق بأي مبدع، لأنه يعرف أنه لو تم تشكيل عشر لجان لهذا المهرجان لخرجت بعشر جوائز مختلفة، فقرارات لجنة التحكيم. أي لجنة. مرتبطة بفكر ودراسة ورؤى وتجارب وخبرات وأيدلوجيات أصحابها، وهي أمور تختلف من شخص إلى آخر، بل إنها تختلف عند الشخص نفسه من وقت إلى آخر، وبالمنطق نفسه فإننا نسألهم: من قال إنكم تحتكرون الحقيقة المطلقة لتتحدثوا بكل هذه الثقة عن الجوائز؟ وهل كان الأمر سيتغير إذا فاز أحدكم بجوائز المهرجان؟

إن الجائزة لا تعني أن من نالها هو الأفضل أو الأكثر عمقا وخبرة ووعيا، لكنها رؤية تقديرية من أعضاء اللجنة لهذا المبدع في هذا العمل، في هذا الوقت بالتحديد، ولا تعني أكثر من ذلك.

تبقى محاولة بعض الزملاء الذين قاموا بتشكيل ما أسموه «اللجنة التطوعية» التي أقامت مؤتمرات صحافية لبعض ضيوف المهرجان، وشكلت لجنة تحكيم للعروض الموازية واعتراضي هنا على الفكرة والمبدأ وليس الأشخاص أو التوجه العام، فمن المؤكد أنه جرى العرف في العديد من المهرجانات المحلية والدولية على تشكيل لجنة من النقاد لمنح جوائز خاصة من وجهة نظرها بعيدا عن لجنة التحكيم الرئيسية، ويحدث ذلك بالفعل في عدة مهرجانات مثل مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي، ومهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، لكن وجود تلك اللجنة واختيار أعضائها وأهدافها وأسس عملها، أمر يستحق المناقشة والتشاور مع جميع الزملاء الصحافيين الفنيين والنقاد المسرحيين، ثم الخروج من هذه المناقشات بأسس عامة تحكم آلية عمل هذه اللجنة ومنهجها وفقا للاطار العام الذي يحكم ظروف عمل المهرجان، لكننا فوجئنا جميعا بإعلانها في الصحف وتشكيلها من دون استشارة أحد.

في النهاية أطالب المسؤولين عن المهرجان بضرورة إجراء تقييم شامل لكل أنشطته من خلال لجنة تضم النقاد والصحافيين والفنانين وأساتذة المعهد العالي للفنون المسرحية، تكون مهمتها تقييم المهرجان ووضع مقترحات جديدة لكيفية النهوض به وتطويره وفق آليات واضحة حتى يتبوأ مكانته اللائقة به في خريطة المهرجانات المسرحية العربية، وفي هذا الإطار أقدم هذه الاقتراحات:

أولا: زيادة الدعم المادي الموجه إلى الفرق المشاركة في المهرجان لما تتطلبه العروض من تقنيات حديثة، تعمق رؤيتها وتقف التكلفة المادية عائقا أمامها.

ثانيا: التنسيق بين الفرق المسرحية حتى لا يتكرر عنصر بشري واحد في أكثر من عرض، مثلما حدث مع ناجي الحاي مؤلفا، ومع سماح التي قامت ببطولة عرضين هما «في قلب القنديل» و «زكريا حبيبي» وذلك لإعطاء الفرصة لعدد أكبر من محبي المسرح للاشتراك في المهرجان ليتعرف الجمهور على أفكار مختلفة ورؤى متباينة.

ثالثا: تحديد تيمة مسرحية واحدة مثل السنوغرافيا أو التشكيل المسرحي لتدور عروض المهرجان حولها، وتجهز من الآن العروض والأبحاث التي ستعرض في الندوة النظرية حول هذه التيمة لتعميق الفائدة، حين نُزود بمعلومات ونظريات ثم نرى عليها عروضا تطبيقية.

رابعا: فصل العروض الموازية عن العروض الرسمية، وتشكيل لجنة تحكيم تابعة للمهرجان لتقييم تلك العروض وتشجيع مبدعيها، مع ضرورة اعادة النظر في مشاركة عروض القطاع الخاص في المهرجان غير مكتفين بالقول أنها عروض تجارية أو مسفة، فليكن الحكم عليها الجمهور والنقاد، ويمكن تشكيل لجنة «لتصفيتها» اذا كان عددها كبير.

خامسا: إعلان تبني المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب للمواهب الواعدة في جميع عناصر المسرح، ودعمهم معنويا وماديا لصقل خبرتهم لتقديم تجارب جديدة.

سادسا: وضع آلية واضحة لاختيار أسماء المكرمين في المهرجان، بدلا من الاكتفاء باختيار الفنانين الراحلين فقط، ثم الخروج من النظرة الضيقة لفكرة التكريم بحصرها في مجرد كتيب يصدر عنه، وأرى أن يكون التكريم بـ «إتاحة» هذا المبدع للجمهور بعرض بعض أعماله المسرحية، وعمل فيلم تسجيلي مصور عن حياته الفنية، وتقديم أبحاث نظرية ترصد وتحلل ما قدمه للمسرح.

سابعا: عرض المسرحيات كاملة مع جزء من الندوة التطبيقية التي تقام بعد كل عرض في التلفزيون، وذلك حتى يتسنى للجمهور الذي لم يستطع متابعة تلك العروض في المسرح مشاهدتها.

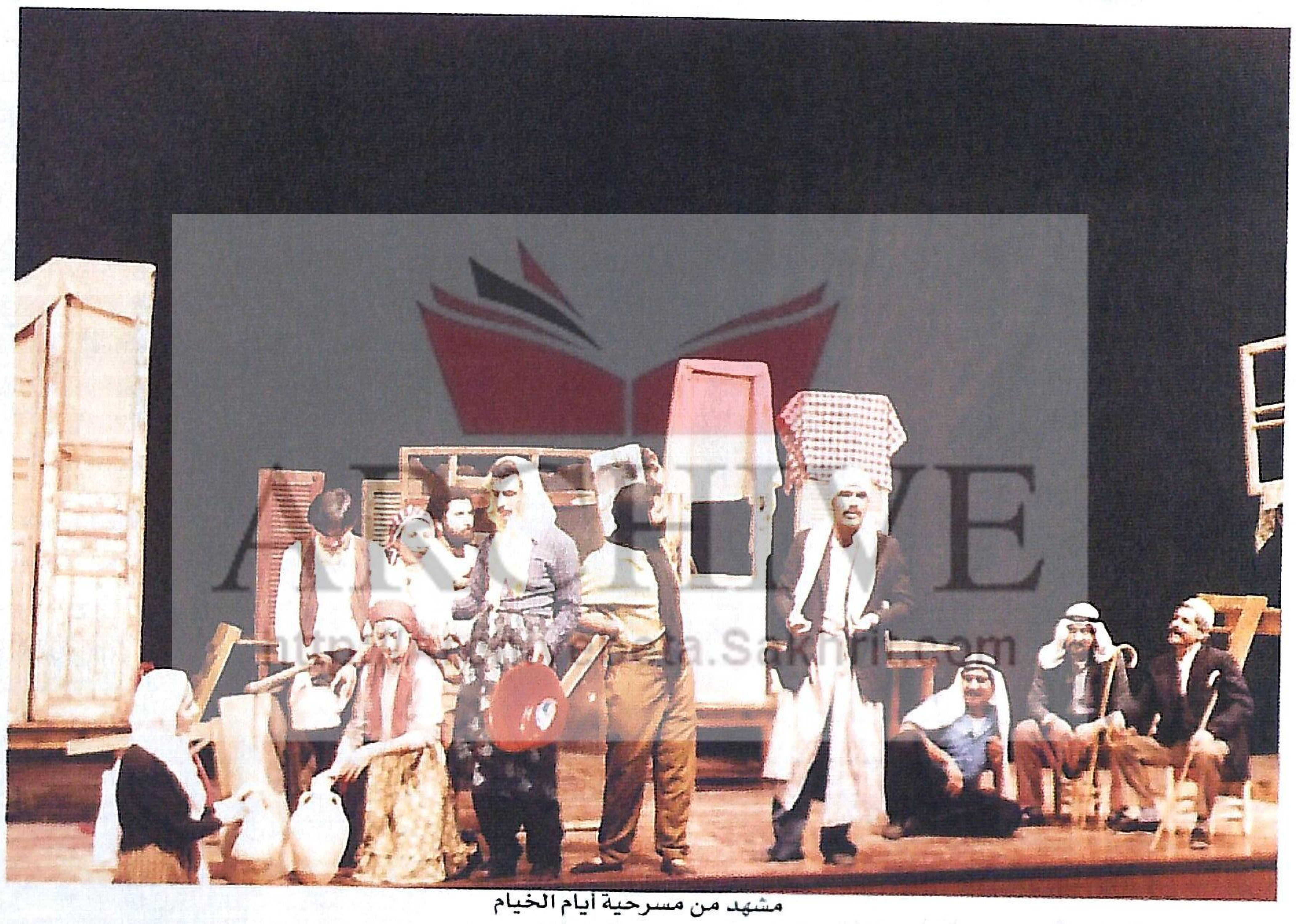
هذه مجرد اقتراحات قد تكون مفيدة أضعها أمام المسؤولين عن المهرجان، الذين أبعث إليهم بتحية من القلب لأنهم عملوا بإخلاص وتفان لإنجاحه، ودعونا نعتل معا خشبة المسرح لنحصي عدد الذين همشوه وغربوه وأساءوا إليه ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن فن المسرح على رغم عراقته التاريخية ومراحل ظهوره في المجتمع ونموه وتطوره حسب تطور التشكيلة الاجتماعية، وإلى يومنا هذا، نجد أنه فن لم يرتق إلى مرحلة العلوم الإنسانية الأخرى. وما تركه لنا المسرحيون من قيم استنباطية لم يكن يشكَل أو يسرِع من عملية تطوره، كما أن عملية الكشف عن البنية فيه وتحليلها واختبارها تسير بوتائر بطيئة قياسا إلى العلوم... وما أفرزته التجارب المسرحية في القرن العشرين ما زال متواضعا على رغم ضخامة ما قدمته لفن المسرح وتطوره على يد ستانسلافسكي ومايرهولد وفاختانكوف وبسكاتور وبريشت وماكس راينهارت مرورا بأنتونين آرتو وصولا إلى المسرح الشعبي المعاصر، وانتهاء بتجارب كروتوفسكي وبيتربروك وتلامذتهم، لذا نرى أن الخطاب المسرحي لا يمكن أن يتكامل ويتحول إلى ضرورة ملحَة إلا إذا درست بنية المسرح والوضع المعرفي للمسرح (إبستمولوجيا) إلى جانب إنتاج المعنى في المسرح (سيميائية المسرح) والدراسات السابقة في مجال سيسيولوجية المسرح، والتي تؤكد جميعها على الإنسان كذات وموضوع من خلال عمله ونشاطه، الذي سيبقى الأساس في موضوعية المسرح.

ألمانيا - د. عوني كرومي

الخطاب المسرحي.. بين المعنى والهدف


مشهد من مسرحية أيام الخيام

تستقي كلمة الخطاب المسرحي (Theaterdiscours) مشروعيتها من طبيعة تصور المادة التي تعالجها والسياق الذي تندرج فيه... لأن الخطاب المسرحي في ذاته يتجه إلى أن يكتسب طبيعة كلية شاملة، تتجاوز الصيغة الجزئية لدراسة المسرح، التي تقف عند حدود النص والعرض المسرحي، والتي يحاول تحليلها بشكل مبتسر لا ينطلق من منظور شامل.

إن الخطاب المسرحي يتجه ليصبح طريقة في التناول التقني منطلقا ومنهجا (للتحليل العلمي كمعيار نقدي، وللأسلوب كمعيار تطبيقي)، من دون الاعتماد على مصادرات سابقة ومعايير دائمة تستمد صلابتها من البنية الأيديولوجية المعلقة و«المثالية»، بل يقدم مجرد فروضا قابلة للاختيار خاضعة للتعديل منفتحة على معطيات التطور العلمي، مما يجعله هيكلا متناميا لا يقوم في فراغ مثالي... بل هو خطاب مسرحي قائم على خطاب نص مسرحي متمثل في العرض المسرحي... أي أنه كاشف عن العرض المسرحي الموازي له والممتد معه، والخطاب المسرحي يلتقي مع أنواع عديدة ويبني مفهومه على أساسها... لذا يجب علينا أن نأخذ مفهوم الخطاب بشكل شامل من أجل الوصول إلى تعريف وتحديد دقيق له.

هناك أنواع متعددة للخطاب بشكل عام، وقد سعى الكثير إلى إيجاد خطاب خاص لتحقيق الغرض المنهجي الذي يروم إليه. وأول تقسيم يصادفنا في أنواع الخطاب، هو الخطاب الإنساني والخطاب الكلامي «ما يمكن للمرء أن يلاحظه، مبتدئا هذا الخاص من أن اختلاف الوظائف التي تتحقق في هذين الخطابين، هو الذي يؤدي إلى الفصل بينهما... ويمكن على هذا الأساس، اعتبار الخطاب الإنساني خطابا إيصاليا في حين يكون الخطاب الكلامي خطابا أسلوبيا أو إبداعيا» كما يقول منذر عياش في كتابه «مقالات في الأسلوبية». على ألا ننسى أن أي خطاب هو إنساني بشكل عام، حيث نرى أن الخطاب المسرحي يندرج تحت هذا المصطلح، ويقع ضمن هذا الاتجاه... وإذا أردنا أن نعرف الخطاب بشكل عام، يمكن لنا أن نقول إنه دلالي غايته الإيصال وهو متعدد الأدوات «غير أنه لا يستطيع أن يتحقق إلا باتفاق المجموعة الإنسانية المعنية به وتواضعها، فإذا كان اجتماعيا فإن رقابة المجتمع تحدد أداءه والمعنى المستخدم فيه، وهذا يعني أن رقابة المجتمع لا تحدد نوع الإشارة المستخدمة فيه فقط، أي أداته، ولكنها تحدد معنى الدلالة التي تحملها الإشارة أيضا، فالخطاب يقوم على مكونَين أساسيين: الإيصال من جهة والإخبار من جهة أخرى، والإنسان مستعمل الخطاب يحقق به وجوده الاجتماعي ونشاطه الإنساني، لأنه يعبر بوساطته عن ارتباطه بالواقع والأحداث (حسب رأي عياش أيضا في المرجع ذاته).

من أجل الوصول بالعرض المسرحي إلى خارج وظائفه النفعية، والارتقاء بالمسرح خارج حدود الرقابة والمماحكة والتيقن، وبعيدا عن المباشرة والسقوط في الشَرك المؤسساتي، وإلى جانب السعي الدؤوب للارتقاء بالعمل المسرحي فكريا وجماليا، والتخلص من جميع أشكال القمع والتسلط التي تحد من حرية الفنان في التعبير... وعدم السقوط في البساطة والسطحية والتهريج ... ومن أجل تحقيق أعلى درجة من الإقناع والمحاججة وإيصال الأفكار بعيدا عن المقارنة الساذجة أو التحول إلى منبر أو بوق إعلامي دعائي... أو أن يكون المسرح عبارة عن «مسخرة» متدنية لا تملك فعالية فكرية، أو العمل على استغلاله كوسيلة من وسائل مضيعة الوقت أو التسلية أو المتعة أو التنفيس أو غسل الدماغ...

إن الخطاب المسرحي هو النظام الذي يحاول أن يقدم، موضوعيا، فكرة معينة تعبر عن اعتقاد ونظرة كونية للإنسان والحياة ويعتمد على الإقناع بوسائله الفنية التي تكرس مشاعر وانفعالات وعواطف المشاهد، إلى جانب إثارة عقله بهدف خلق التوازن وتطوير الوعي والإدراك. إن الخطاب المسرحي هو الفن المسرحي الذي أُنجز بهدف الإقناع بأفكاره، عبر أسلوبه وقيمته الفنية وعمق دلالاته، ويشتمل الخطاب المسرحي على مجموعة موحدة ومتجانسة من الخطاب الأدبي وبلاغة الخطاب عبر الحوار والخطاب السياسي من خلال الأفكار، والخطاب المسرحي من خلال الوضعية المسرحية والشخصية، والدلالي من خلال الحركة والإشارة والإيماء ومكونات العرض المسرحي، والخطاب الاحتفالي من خلال الفعالية، والخطاب الدرامي من خلال لحظة الحضور الدرامي للفعل... إن الخطاب المسرحي هو مجموعة الوسائل التي تجعل إدراك العرض المسرحي أمرا ممكنا يقوم على المعنى المنتج من مجموعة العلاقات المؤسسة في العرض المسرحي... ويقوم على تحليل وتقديم الأشكال الاجتماعية المتغيرة والمتحركة، ويحدد نظامها ودوافعها وينقلها من مفهوم المحاكاة إلى مفهوم التغريب... وعلى عدة مستويات: (١) اكتشاف العلامة ومعناها. (٢) اختيار العلامة. (٣) التعبير بوساطة العلامة (الاختبار والتعبير). (٤) دلالة العلامة، (٥) إخضاع العلامة للمعنى بهدف إنتاجه.

إن الخطاب المسرحي يهدف إلى التعرف على الإبداع المسرحي وتقنيته، فالخطاب المسرحي هو ما يصل من معنى فردي (أساسي وما هو مضاف في حالة الإدراك... لأن العرض المسرحي قد يقدم ما هو مألوف ويحقق خصوصيته، أما الخطاب المسرحي الذي يبني العرض المسرحي فيحاول أن يوسع مدى الاستيعاب والإدراك لأن المسرح له أهدافه الاجتماعية، حيث إنه المكان الوحيد الذي يتوجه بخطابه من أجل اكتشاف طرق جديدة للإدراك والفهم لما يجري في العالم، لأن هدف الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما هي مدركة وليس كما هي معروفة، ويقوم بمهمة عقلية للعمل المسرحي... أي يجعل من الفرد المشاهد إنسانا يتحسس الأشياء ويدركها، أي يتصرف على اساس خصائص الواقع كما هو أو كما اعتاد

”
إن الخطاب المسرحي لا يمكن أن يتطور ويتكامل من دون الحرية والديموقراطية والعدل وحقوق الإنسان، ومن دون وجود المكان المسرحي والمؤسسة المسرحية والبرنامج الثقافي
“

> **الخطاب المسرحي الحديث لا يلغي الخطاب المسرحي السابق، بل يعمل على زيادة فعاليته، وتخليص المسرح من الأفكار والنظم التي أعاقته**

عليه، فالخطاب المسرحي هو الذي يرتقي بالمسرح من كونه مسرحا إيهاميا تظل في داخله القناعات مغشاة بقناعات الحياة اليومية كما هي من دون فعل الإدراك والتغير الذي يفجر فعل التفكير (استلاب الظاهرة من كينونتها وتغريبها). إن تقنية الخطاب المسرحي هي جعل الأشياء غير مألوفة وجعل الأشكال صعبة بهدف تصعيد صعوبة الاستيعاب وتوسيع مداه... إن جعل موقف ما أو شيء ما أو شخص ما أو فكرة ما غير مألوفة معناه أن نرى الأشياء بشكل مختلف، أي أن المشاهد لا يتآلف مع الشيء... بمعنى خلق مبدأ التعارض الثنائي المألوف/ اللامألوف... المواجهة الأمامية والتحرك الذاتي. «المواجهة الأمامية هي الضد من التحرك الذاتي أي أنها تعني اللاتحرك الذاتي لفعل ما، وكلما تحرك فعل ما ذاتيا بصورة أقوى أنجز بوعي أقل، وكلما تقدم بشكل أكبر أصبح مدركا بوعي أكبر» حسب رأي فالح عبدالجبار في «المقدمات الكلاسيكية لمفهوم الاغتراب». إن المشاهد يجب أن يستحوذ على العرض المسرحي لكي يتمتع بما يقدمه المؤدي، لأن الخطاب المسرحي يهيئ المشاهد لاستقبال العرض المسرحي المتكامل مع فعل الممثل لأنه فعل اجتماعي، فإن الخطاب يمكّن المشاهد من معرفة العرض السامي ومعاييره الفنية والاجتماعية، لهذا يمكن أن نقسم فعل الخطاب المسرحي إلى قسمين أساسيين:

١. خلق البعد الجمالي (أي تحقيق ممارسة فنية الشيء).

٢. خلق العملية الفعلية (أي التفكير).

فالمتعة المسرحية التي هي أعلى درجات التفكير تتحقق مرة من خلال خلق البعد الجمالي، وأخرى من عملية التفكير، فرؤية الواقع شيء، وتميز حركة الواقع وجدليته شيء آخر، فبعض المسرحيين يكتفي بالبعد الجمالي حيث يسقط في الشكلانية، والآخر يكتفي بالبعد الفعلي فيسقط في التعليمية والدعائية الأيديولوجية... ولكن المهم والأهم في تحقيق الخطاب المسرحي، هو ما يصل إلى مرحلة التطابق، حيث يمنح للفن المسرحي معايير اجتماعية، وبهذا يتحقق فعل الوسيط بين المبدع والمجتمع خصوصا عندما يشكل هذا الوسيط علامة تنظم علاقة التلقي بين المشاهد والعرض.

إن الخطاب المسرحي يمثل تكاملية ووحدة العرض، كما أنه الجودة، والإنقاذ والرقي، ولا يمثل فقط القيمة التي يحاول أن يجسدها أو التقنية الجمالية التي يظهر فيها العرض المسرحي.

إن الخطاب المسرحي لا يمكن أن يتطور ويتكامل من دون الحرية والديموقراطية، من دون العدل وحقوق الإنسان، ومن دون وجود المكان المسرحي والمؤسسة المسرحية والبرنامج الثقافي، لأن الحرية والديموقراطية (فكرا وممارسة) لا يتحققان إلا بوجود المؤسسات والقوانين التي تحميهما وتصوغهما وتعمل على توسيعهما وانتشارهما... فلا يمكن أن تقول لفنان لك الحرية والديموقراطية من دون وسائل إعادة خلق هذه الفكرة في الإنتاج والعمل، فمسرحي من دون مسرح ومن دون فرقة ومن دون إمكانات مادية، لا يمكن له أن يحقق أو يحيي فكرة، لأن المسرح يبدأ من فكرة ويعمل على تجسيد واقعة... وإذا كان الفكر يلعب دورا والخطاب المسرحي يصوغ رؤية، فيمكننا أن نقول إن أكثر المسرحيين يحلمون بالحرية والديموقراطية، ويسعون إليهما وإلى مكان وزمن القانون والعدالة، ونظام يكفل لهم حرية الإبداع ويسهم في نشره وانتشاره... يحلمون في مجتمع حضاري متقدم فيه المساواة والعدالة قائمتان ليس بين الجنسين فقط، وإنما بين المؤسسة والفرد، والفرد والنظام. يتأملون صياغة واقعهم في أعمال إبداعية يتذوقها شعبهم وتؤثر في زخم تطوره وتقدمه... يحلمون بالشخصية الوطنية والإنجاز القومي والسمعة الإنسانية... كما يؤكدون التضامن كمرحلة لقيام المجتمع الموحد... يبشرون بالسعادة والرفاه للأطفال مثل الكبار... يسعون إلى بيئة نظيفة قائمة على احترام الإنسان للطبيعة، ونقاء هذا الكون من التلوث والدمار... ساعين إلى سلام حقيقي ينهي إلى الأبد، أسلحة الدمار الشامل، النووية والكيماوية، والجرثومية، محققين فرصا للعمل والحياة والارتقاء والمعرفة الثقافية والإنسانية. يتعلمون قيم الجمال من الرأفة والحب، ويتهافتون على المتعة التي تسهم في تنشيط التفكير... والاصرار في اختيار المعتقد والمذهب والفكر، التي تصوغ سلوكهم اليومي، ولديهم حرية الانتقال متخلصين من كل أشكال العبودية والرق سواء كانت عبودية أفراد أو طبقات أو دولة ... لأن الدولة في عصرنا الحاضر بالذات تلك الدكتاتورية والتوليتارية، تكرس القمع أكثر بكثير من أولئك الأسياد الذين ما انفك العبيد يمجدون أسماءهم وذكراهم وهم منحنو الرؤوس ومهلهلون بصورة المطلق التي حلت في روح السلطة إمبراطورا كان أو قائدا... حيث إن الحرية كحلم لا يمكن أن تتحقق من دون رفع القيود (قانونا كان أو نظاما أو حتى ممارسة اجتماعية...) وبالذات تلك التي تكرس عبودية الإنسان للسلطة والمجتمع والمعتقد السائد.

إن الخطاب المسرحي يهدف إلى تطوير المسرح كما يحقق حيوته وفعاليته، ويؤكد حق العرض المسرحي في التجدد والإبداع والتحديث، كما أن الخطاب المسرحي الحديث لا يلغي الخطاب المسرحي السابق، بل يعمل على زيادة فعاليته وتخليص المسرح من الأفكار والنظم التي أعاقت فعاليته. ويسعى الخطاب الحديث إلى تجديد المسرح وتخليصه من كل الحوافز والأطر التي حولته إلى أنماط وأشكال فيها من الإعادة والتكرار والاجترار ما يجعل الفضاء المسرحي، أو فضاء حرية المبدع المسرحي في التجريب والتجديد ليس محدودا بالقوانين والنظم، ونقصد بذلك الحوافز والأطر التي لم تنظر إلى المسرح على أنه فن قائم بذاته له استقلالية في إنتاج المسرح، أو تلك التي تحدد في تعامله مع أجزاء العرض بقدسية زائفة حريصة مثلا على النص وتحليله وتفسيره، إن الخطاب المسرحي يكون فعالا ومؤثرا ويعبر عن وجوده عندما يستطيع أن يرتقي بالعرض المسرحي كي يلعب دورا مهما في خلق المثل العليا للحياة والتي يطمح المشاهد إلى معايشتها... فالخطاب المسرحي يعمل على تكوين الإنسان وتنشئته، وكلما صعد في قيمة الخطاب المسرحي حقق المسرح قيمته وجودته وأهميته الاجتماعية، لأن الخطاب المسرحي هو الذي يفجر العرض المسرحي ثقافيا ومعرفيا وجماليا، حيث نجد أن الخطاب المسرحي يُعنى بالوجه الآخر للعرض المسرحي والمتمثل في الإنتاج.

إن الخطاب المسرحي لا يحاول عقلنة المسرح وتحويله إلى قواعد جامدة، مثلما لا يعني أيضا أن يأخذ المسرح دور الأيديولوجية والشعار الفكري أو السياسي، كما أن الجانبين العلمي والاختباري لا يشكلان هدفا أساسيا قائما بذاته ولذاته في تحقيق واختبار الخطاب المسرحي... وإنما المختبر المسرحي هو جزء من حالة التكامل والوصول إلى خطاب مسرحي، وهنا يمكن لنا أن نضيف إلى الخطاب صفة المعاصرة أو الخطاب الحضاري.

إن السعي إلى خلق عقلانية للمعنى المسرحي ظل هدفا منذ ديدرو ومرورا ببرشت، وربما كانت هذه العقلانية وهذا التجديد المطلق من المآخذ النظرية على كتابات برشت حول المسرح الملحمي والمسرح التعليمي... ولكن المختبر المسرحي في (البرلين انسامبل) لم ينسق مع العقلانية النقدية، إنما كان ينسحب مع الخطاب المسرحي لمسرح برشت في تعامله مع فضاء الممثل، عناصر الشخصية، الفكرة، والواقع، حيث نجد أن الكثير من المسرحيين الذين تصوروا واستوعبوا مفاهيم برشت على أنها مفاهيم عقلانية مجردة، صدموا بالخطاب المسرحي الحي (للبرلين انسامبل)، وإلى القدرة الاختبارية المنطلقة من قيم الفن المسرحي ومعاييره، ومن قدرة الخطاب المسرحي على الوصول عبر القنوات ذاتها، لأن منهج برشت وأسلوبه تركا مسافة ثابتة بين منهجيته النظرية ولغته المسرحية المتقنة والمنظمة، حيث نرى أن هذه المسافة ظهرت من خلال عناصر التمثيل والإخراج والسينغرافية... بل حتى في مجال الكتابة وإعادة الصياغة والكتابة من جديد، مثلما حدث في مسرحيات غاليلو غاليليه والإنسان الطيب وبنتيلا وتابعه ماتي، ومن خلال الروح التجريبية والمختبرية التي طغت على منهج مجموعة العمل الجماعية ◆

مشهد من مسرحية «ماكبث»

> **السعي إلى خلق عقلانية للمعني المسرحي ظل هدفا منذ ديدرو ومرورا ببرشت، وربما كانت هذه العقلانية وهذا التجديد المطلق من المآخذ النظرية على كتابات برشت حول المسرح الملحمي والمسرح التعليمي**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استطاع المسرح التونسي في العقود الثلاثة الأخيرة أن يحجز لنفسه مكانا مميزا في مسرحنا العربي والمسرح العالمي عبر جهود مجموعة من رجاله البارزين، ومنهم الفاضل الجعايبي والمنصف السويسي ومحمد إدريس والفاضل الجزيري والمنصف الصايم، وأيضا نساؤه الكبيرات، وفي طليعتهن الفنانة جليلة بكار. حيث استطاعت هذه المجموعة أن تؤسس لمسرح تونسي مغاير، كثيرا ما حصد الإعجاب والتقدير في عواصم عربية وأجنبية عديدة. والفاضل الجعايبي كان واحدا من فرسان هذا المسرح بعروضه التي استفزت المخيلة ودفعت متلقيها للمشاركة الفعلية في اللعبة المسرحية فاستحق ومجموعته في (المسرح الجديد) أو (فاميليا للإنتاج) إعجاب المتلقي حيثما عرضت مسرحياته، ومن ذلك عرضه الأخير «جنون» في افتتاح أيام عمان المسرحية ٢٠٠١، وقد قمنا بانتهاز فرصة وجود الجعايبي في عمان لنسجل معه هذا الحوار الشامل عن شجون وهموم المسرح التونسي والعربي.

الأردن - عبدالخالق كيطان

المخرج الجعايبي:

ليس هناك فن يغني عن المسرح

لنبدأ من أولى ركائز العرض المسرحي، وهو النص، حيث يلاحظ في مجمل أعمالك عدم الاعتماد على نص ناجز أو معروف، فهل نفسر ذلك بإهمال مقصود للنصوص التأسيسية، كأن تكون هذه النصوص قد استنفدت؟!

لا أستطيع أن أعبر لك عن مدى إعجابي بالنصوص التأسيسية الكبرى ومنها النص الشكسبيري، ولا إلى أي مدى أنا مدين لهذه النصوص بتكويني فلسفيا وسياسيا وجماليا في المسرح. لقد احتككت بهذه النصوص كقارئ ومتفرج عندما كنت طالبا في تونس وباريس، واطلعت على عشرات القراءات المختلفة لدى مخرجين كبار أوروبيين، قراءات حاوية لإسقاطات وتأويلات وتفاعلات شتى، وقد اقتبست هذه النصوص وترجمت آلاف المرات وأخرجت منها في كل مرة روحا عالية سامية تحكي عن الإنسان في كل مكان وزمان، وبقدر ما كان شكسبير يكتب لعصره في عصره كان يمس إلى يومنا هذا عصورا وشعوبا بعيدة عنه... كل هذا أكيد، لكن بالنسبة إلي، وإلى المجموعة التأسيسية للمسرح التونسي البديل في السبعينيات في القرن الماضي، كان لي توجه آخر، ربما كان وراءه الغرور أو المجازفة، إذ حاولنا أن نتحدث من دون وساطة ولا وصاية، وبطريقة مباشرة عن الإنسان التونسي الآن وهنا، لأننا كنا نعرف وقع شكسبير وموليير وتشيخوف على المتفرج المحلي، لأن هناك من سبقونا في ترجمة وطرح النصوص الكبرى في تونس، وكنا نعتقد أن الإنسان التونسي كان في حاجة إلى شيء آخر، فحاولنا أن نكون مؤسسين بدورنا، أي أن نلعب الدور الذي لعبه سوفوكليس وشكسبير وبرشت في عهودهم وإلا بقينا في نوع من التبعية نقتدي بالآخرين ولا نهتدي إلى أن نكون بدورنا قدوة.

جماعة المسرح البديل، ما مشروع هذه الجماعة الذي غاير مسيرة المسرح التونسي؟

مشروع المسرح البديل كان واضحا وطموحا في التمرد على النماذج السائدة، الغربية منها والشرقية، وكان تمردنا على النصوص الكلاسيكية التي كان حضورها كبيرا في تونس حضور الاستعمار فيها، وتمردنا كان كذلك على التبعية لنصوص شرقية (أساسا من مصر)، هي بدورها كانت تؤخذ عن النصوص الكبرى، فكانت أهم التجارب في تونس باستثناء الفترة التي عرفت بقوميتها النضالية زمن المقاومة، كانت فترة كأنها لا تقدر إلا على امتطاء الرموز والإسقاطات والتلميح والإشارة انطلاقا من نصوص الآخرين لتحرك سواكن المواطنين، كأنه لم يكن لنا تاريخ وحاضر ومعاناة يومية، وكأن هواجسنا ومشاكلنا والأحداث اليومية التي تؤثر في كياننا غائبة كلها عن الساحة المسرحية، وكأن المسرح كان مراهقا هاويا ليست له علاقة عضوية بمجتمعه، إنه كان موسميا عفويا مهمشا. نحن جيل السبعينيات، جيل المسرح المدرسي والجامعي، جيل حاول أن يفوز بنفسه ويتجاوز حدوده فرحل إلى أوروبا سعيا إلى تلقي فقه المسرح الحقيقي، علمه وتقنياته، مدارسه وتياراته، فأسعفني شخصيا حظ استثنائي بأنني عشت في فترة كانت غاية في الحيوية كانت باريس فيها عاصمة الثقافة العالمية بحق، وبفضل إقامتي في باريس انفتحت بصيرتي وتطور وعيي وتمكنت من الاطلاع على أعمال مسرحية كبرى يطول الحديث عنها، وأهمها كانت أعمال أميركية، وتعرفت على مسرح برشت الذي جاء إلى باريس بأعمال خالدة، كما تعرفت على المسرح الياباني والأميركي الجنوبي ومعسكر المسرح السوفييتي بمدرستيه الكبريين مدرسة ستانسلافسكي والمدرسة الموسكوفية، وتعرفت على أهم ما كان يحدث في فرنسا كمسرح الشمس، تعرفت على بروك وكانتور وجور أوستيلر المخرج الإيطالي العملاق عن طريق أعمالهم مباشرة، وما كتب وصور من أعمالهم، وكانت حقا نهضة رهيبة أضف إليها كل ما تمتعت به أنا وأصدقائي على المستوى الفرجوي السينمائي والفنون التشكيلية.

وعندما عدنا من أوروبا أوائل السبعينيات أسسنا ثاني فرقة جهوية في تونس بمبادرة من وزارة الثقافة، ومن الجهة التي كانت صعبة جدا وهي ولاية قفصة في جنوب تونس، وهي منطقة منجمية لها تقاليد راسخة في النضال النقابي أيام الاستعمار، وهي نقطة إستراتيجية حدودية بين تونس وليبيا والجزائر وهي بعيدة قرابة ٤٠٠ كيلومتر عن العاصمة تونس، تشكو فقرا في كل النواحي، وهي المدينة التي ولد فيها شاعر تونس أبوالقاسم الشابي... كانت فقيرة إلا من حيث رصيدها البشري المتعطش المتمرد الحي، فيها فهمنا معاني الانطلاق من التراث، الواقع، المعاناة اليومية، فهمنا عبارة: خاطب الناس بما يفهمون... فهمنا عبارة: مد مرآة أمام الناس تعكس حقيقتهم ولو كانت مرة.. فهمنا معاني الطرح المبسط والسهل الممتنع، معاني التقشف المادي والجمالي، معاني التواضع والتفاؤل مع نبضة الآخر.

مَنْ كنتم، أقصد من جماعة المسرح البديل في تونس؟

كان معنا محمد رجا فرحات، محمد الفاضل الجزيري، محمد رؤوف بن عمر، محمد ادريس، جليلة بكار... كنا نواة من البرجوازية التونسية المعروفة بقطيعتها للرعاع وبانغلاقها في برجها العاجي، حاولنا تأكيد نقيض هذا ومررنا مدة أربع سنوات على التوالي في منأى عن تونس العاصمة، وحرمان من أبسط الأمور كالجرائد والكتب والسينما، الرفاه الدنيوي لم يكن في متناولنا، وأستطيع أن أقول الآن: إنها فترة مضنية وعذبة في الوقت نفسه.

أرى أن هـمومكم كانت محلية صرف، فما موقع المشاهد العربي من تأملاتكم تلك؟

لم يكن اهتمامنا بالمشاهد العربي قدر ما كان اهتمامنا بالإنسان التونسي قبل كل شيء، وإذا كان من الممكن أن نرتفع إلى الإنسان العربي انطلاقا منه فيا حبذا. كان هنالك يتم ثقافي حاولنا سد شيء من فراغاته الكثيرة، وكانت أعمالنا (كجحا والشرق الحائر) بالرغم من عناوينها تتحدث عن الإقطاع في تونس، وبالتالي العالم العربي، عن اللاعدالة في شرق حائر بمعناه العام، مثلما يقول الفرنج: كلنا من الشرق، وكانت نصوصنا وأعمالنا جماعية كلها. النص كان يتحدث عن سيرة النقابي المعروف في تونس محمد علي الحامي الذي واجه الاستعمار في ثلاثينيات القرن الماضي ومؤسس الحركة النقابية في تونس، وتحدثنا أيضا عن شخصيات محلية آتية من التراث الشعري الملحون والجهوي، كما تناولنا ألف ليلة وليلة في أحد نصوصنا.

هل شكلت هذه النصوص حداثتها، بمعنى انزياحها عن النصوص التقليدية؟

لا نستطيع أن نقول إنها كانت بعيدة تماما عن التقاليد والنصوص العريقة الأخرى، كان الطموح أن نتباعد عنها شيئا فشيئا، ولكنها كانت نصوصا جوهرية ممتدة في صميم الواقع والتراث وتاريخنا، وعندما رحنا بها إلى الشرق العربي أو كندا اكتشفنا ان وقعها يتجاوز محليتها على الرغم من اللهجة الدارجة المستخدمة... الشرق والغرب لم يكتشف أي منهما ذاتا غير ذاته، وتجذرا غير تجذره... فهي أشكال لا أستطيع أن أقول إنها كانت جديدة، بل أشكال متحكم في تقنيتها وبساطتها، شدت الأنظار واعتبرت مثالا يحتذى في إرساء مسرح تونسي عربي بعيد عن التأثر المباشر الأحمق بالأنماط السائدة، هذا كل ما في الأمر.

المهم أننا جبنا بهذه الأعمال فضاءات لم يتعود المسرح التونسي جوبها، فمضينا نقدم عروضنا في الساحات العامة وفي كل نواحي الجمهورية، حتى في السجون والمستشفيات والثكنات، إلى أن استقطبتنا المسارح والمهرجانات شيئا فشيئا.

وما أثر تلك الأعمال في جمهورها؟

أول أعمالنا منعته الرقابة إثر تسجيله من طرف التلفزيون، وبعد الصعقة التي صعق بها جمهور تونس العاصمة بعد العرض الأول لجرأته السياسية، ولأنه كان من الأعمال الرائدة والراديكالية في مخاطبة الناس بلغة مبسطة وتناوله لمشاكلهم الحقيقية دون مجاملة ولا مراوغة.

قلت: جرأته السياسية، والسؤال هنا، هل بقي شيء من مقولات السياسة في المسرح أو المسرح السياسي بعد الحديث الطويل عن جماليات العرض؟

بالتأكيد، ومنذ تلك الفترة إلى يومنا هذا. مسرحية «جنون» التي شاهدتها تؤكد تشبثنا بالمعاني السامية لمفهوم الالتزام السياسي الحضري المدني الوطني. إن كل ما يتعلق بحياة الناس وبمواجهتهم في كل المستويات للظلم والطغيان والخسة من طرف المؤسسة، سياسية كانت أو إعلامية أو اقتصادية أو تعليمية... إلخ. كل هذا هو محل طروحاتنا وتساؤلاتنا وتوجهاتنا. أنا لم أؤمن أبدا بالمسرح للمسرح، الفرجة للفرجة، النشوة للنشوة، منذ ثلاثين عاما أنا وأصدقائي نحاول إرساء مسرح بديل، ذكي، يخاطب عقل الإنسان ويطور وعيه وينير بصيرته ويعتبره طرفا كفؤا لكي تطرح أمامه المسائل الكبرى التي تتعلق بمصيره ومواجهة الرقابة السياسية والإدارية والمادية بكل صرامة، وأوضح دليل هو أننا بعثنا، بعد فترة موات، أول فرقة مستقلة في تونس أسميناها: «المسرح الجديد»، وللمثال، اليوم هناك أكثر من مائة فرقة مستقلة في تونس، وهذا شيء لا مثيل له في البلاد العربية، وهو يختلف عن المسرح الخاص في مصر ولبنان (المسرح التجاري) والدليل على أننا كنا من صانعي ربيع المسرح التونسي منذ أكثر من عقدين، هذا المسرح المشاع اليوم باختلافاته وأنماطه على العالم العربي والذي فتحت أمامه نوافذ جديدة من الغرب، فرقة فاميليا للإنتاج، التي انبثقت عن فرقة المسرح الجديد بعد

الجعايبي وزوجته الممثلة جليلة بكار وابنتهما

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثماني عشرة سنة، تستدعى اليوم وتكرم من طرف أكبر المهرجانات العالمية وخاصة المسرحية. وقلما تستقطب تلك المسارح في برامجها أعمالا عربية. في المهرجانات تدخل الأمور الديبلوماسية لنبرر موقفا ما سياسيا أو ثقافيا أو ظرفيا. لكن المسارح شغلها شغل آخر. وشخصيا لا أعرف مجموعة أخرى غير مجموعتنا استقطبتها المسارح في باريس وبرشلونة ومرسيليا... إلخ. وهذا يدل على أننا لم نقترح على الغرب أو الشرق أعمالا مستوحاة من تراثهما ولا من كبار كتابهما ولا من صغارهم. هذه خاصية المسرح التونسي وخاصية مسرحنا نحن جماعة المسرح الجديد و جماعة فاميليا.

وماذا تقول عن تلقي الجمهور العربي، غير التونسي لمسرحيتك الأخيرة «جنون»؟

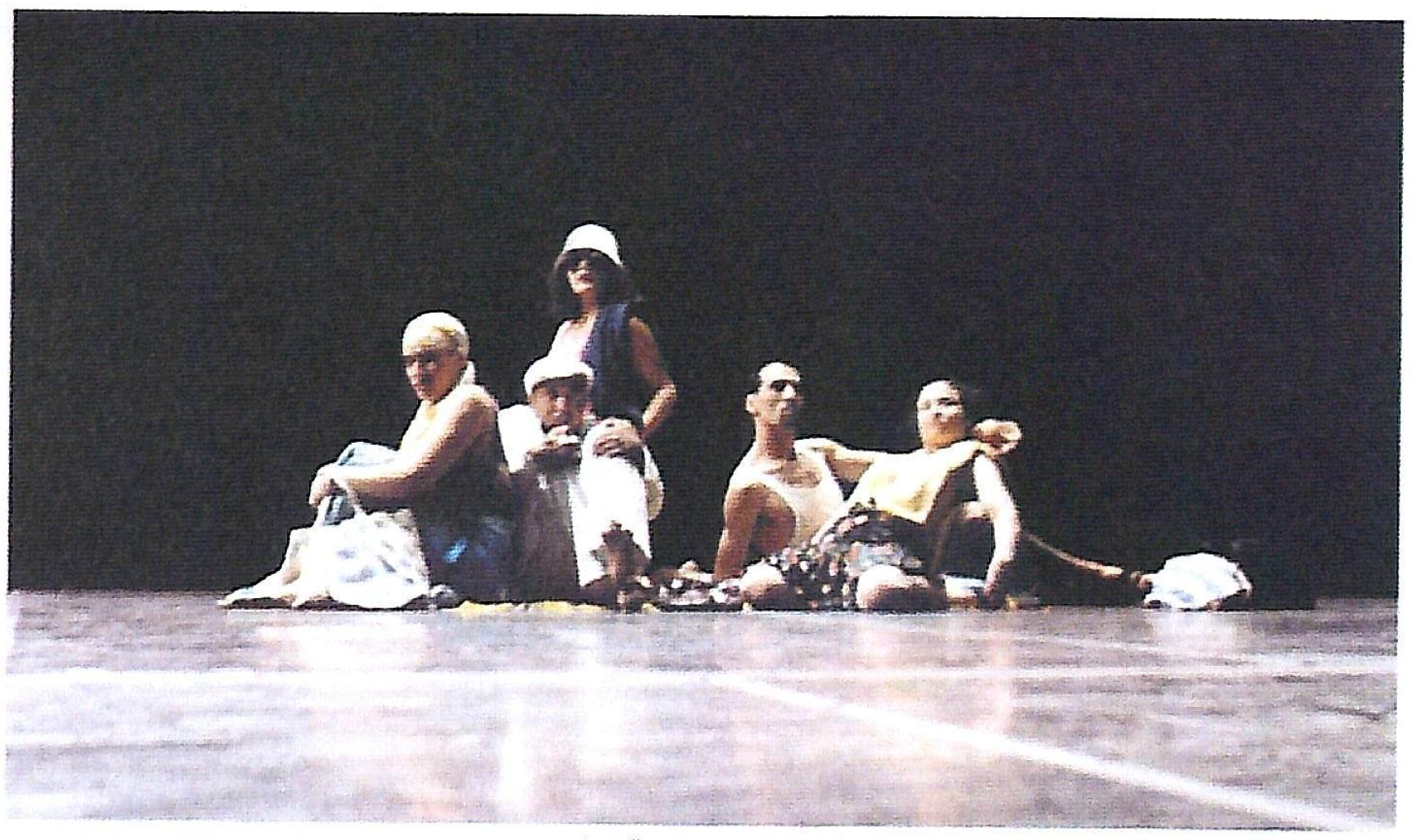
أعتقد أن وقع هذا العمل على مخيلة ووعي المتفرجين العرب كان جيدا بالرغم مما قيل عن عراقيل اللهجة التونسية التي حالت دون استيعاب كامل النص وخفاياه، هذا الجمهور بمختلف انتماءاته وحتى الغربي منه تفاعل مع العرض وأثبت أن المسرح إذا انطلق من همومه وكشفها وعراها بصدق وبأمانة وأعطاها الصيغة اللائقة بها فإنه يلج الصدور ويقنع، ويطور الحوار بين الثقافات، وهذه غايتي الكبرى: أن أعرِّف عن بلدي وأن نراهن على ذكاء ووعي وتفتح الآخر لكي نوفق إلى التخاطب والتحاور وليثري بعضنا بعضا لكي لا نكون مستهلكين لعبقرية الآخرين أو رداءتهم ولا يعرف عنا شيء في عقر دارنا سواء أكانت دارنا التونسية أو العربية.

كثر الحديث في الأوساط المسرحية العربية، أفرادا ومؤسسات، عن التجريب في المسرح دون أن يهتدي المتحدثون إلى تعريف قار ونهائي له، فماذا تقول أنت في التجريب المسرحي؟

أعتقد أن كل شخص حر في اختيار الوسائل التي يريد أن يقدم فيها رؤياه، لكن التغريب في أغلب الحالات، كالتجريب، ضرب من ضروب الجهل الفني. لم أذهب إلى مهرجان عربي في الأساس يهتم بما يسمى التجريب، وفوجئت إلا نادرا نادرا بأعمال تستحق كلمة التجريب. التجريب هذا سوق عكاظ رخيص يدخلها كل الانتهازيين والمتطفلين، والمبتدئين في أحلى الحالات، الذين يوهمونهم بأن التجريب هو منطلق الحياة الفكرية والفنية، والأمر نقيض هذا تماما، فأكبر المجربين الباحثين المتمردين على الأنماط الأكاديمية السائدة هم هاضمون وفاهمون لها فهما عميقا... لم أر في الغرب كاتبا أو مخرجا مجربا إلا بعدما اتت على تجربته (التقليدية الأكاديمية العريقة) عقود من الزمن. كرودوفسكي لم يبدأ في التجريب، بل وصل إليه، وهكذا الحال مع بيتر بروك، فكيف يدعي شاب لم تطأ قدماه خشبة المسرح أكثر من بعض مرات أنه قادر على التجريب أو جهل الآليات؟ هل يمكن أن نتحدث عن تجريب في الطب بالنسبة لجراح تخرج توا من الكلية؟ هل يمكن لمهندس معماري أن يغامر بأرواح الناس باسم التجريب؟ لماذا التجريب هو الطريق الأسهل في عيون المنظمين والمنشطين للمهرجانات في العالم العربي؟ لم يتطرق أحد إلى هذا السؤال الخطير! لم نجد في الغرب مهرجانات تجريبية، هنالك مهرجانات للأعمال التقليدية والمتقدمة والفتية ولا نحشرها كلها، مثل مهرجان القاهرة، في مفهوم ديماغوجي سلبي، أعتقد أن المسرح يتقهقر به ولا يتقدم مع الأسف، واعتقد أن الساهرين على هذا المهرجان واعون ولكنهم مستهترون بهذه الحقيقة.

وهل دعيت إلى هذا المهرجان، مهرجان القاهرة؟

دعيت إلى القاهرة عضوا في التحكيم، ودعيت لتقديم أعمالي أكثر من مرة، وأنا أعرف هذه السوق العشوائية معرفة دقيقة وحضرت - مع الأسف - عشرات الأعمال الهابطة الرخيصة باسم التجريب... فلا نستغرب «اللخبطة» من تشابك المفاهيم والقيم والجماليات في أذهان الفاعلين ولجان التحكيم والنقاد والضحية الكبرى: المتفرج.



مشهد من مسرحية «جنون»

ولكن مقولات المسرح التجريبي هي السائدة اليوم في مسرحنا العربي؟

هذا صحيح، لأن التجريب هو الأرخص ماديا، ولأن هناك لخبطة تعتقد أن المسرح الكلاسيكي خال من المضامين المتقدمة والفكر الثاقب، تقاليدنا المسرحية قلنا إنها فعلا تقليدية تقلد الآخرين، ليس لدينا تراث عريق في المسرح، فبدلا من أن نرسي مدارس تكوينية، وبدلا من أن نفكر في أهم الاتجاهات والتيارات الممكنة في بلادنا، فتحنا الأبواب لهذا النوع من التسكع، من الوصولية المسرحية العمياء.

ولكن كيف تنظر أنت إلى التجريب في المسرح؟

قبل كل شيء معرفة أصول الفن الذي نتناوله، والمعرفة تتطلب من العمر عتيا، المعرفة تفرض علينا أخذ أهم ما جاء في تجارب الغير وهضمها. لا نستطيع أن نقلع بطائرة إذا لم نفهم كيف تعمل. فالمسرح فن وفلسفة وتقنيات وقواعد فيها الثابت الأزلي، وفيها المتحرك المتطور، وطلب المعرفة شيء أساسي إذا ما أردنا معرفة قانون اللعبة التي نلعبها وإلا انفجرت مثل كل الألعاب المفخخة. كل الألعاب فيها ظاهر وباطن، إيجابي وسلبي، وجه وقفا، مادي وروحي، فيها الأزلي والظرفي...إلخ، و علينا هنا أخذ، وبكل تواضع، ما نعتبره يتماشى وعصرنا وحاجياتنا، ولقد اثبتت تجربتي أن أهم ما في المدارس الفنية وتقنياتها هو المتقشف والمتبسط فيها، لا أؤمن بشيء قدر إيماني بأن خير الأمور أبسطها، وأن السهل الممتنع نتدارسه ونصل إليه بعد سنوات وسنوات لأنه يذهب إلى الأعمق بكل ثبات غير ما هو مبني على البهرجة وذر الرماد في العيون، ومما يتطلب مصاريف باهظة في بلداننا. المسارح اليابانية، مثلا، أكدت أن هناك مسارح فاعلة مستنبطة من وسائل بسيطة للغاية. التجريب إذن هو الانطلاق بهذه الآليات لصالح خطابات، مشاغل ساخنة وشائكة تتعلق بتراثنا من ناحية وبواقعنا من ناحية أخرى. لو أخذنا دروسا أكثر من تراثنا الملحمي السردي وتراث الآخرين وتقنياتهم البسيطة لنخاطب بصيرة الناس بأبسط الطرق لاكتشفنا التجريب ونحن نمارس واقعنا وخيالنا... هذا ما تعلمته من تجربة الآخرين وتجربتي بعد ثلاثين سنة في العمل والاحتكاك.

وفي هذا المعنى الذي تتحدث عنه هل جربت؟

لعلني أقول: إنني اليوم أستطيع التجريب بكل حذر بعدما شعرت بأنني هضمت أبجدية القواعد المسرحية لكي لا أعبث لا بالمسرح وقيمه ولا بالناس وانتظاراتهم. التجريب مثلما هو في بعض العلوم حقيقة ظرفية تتجاوزها حقيقة أخرى. كل شيء يبنى على اكتشاف واستعمال أشكال ومضامين جديدة تتجاوزها أشكال ومضامين أخرى متجددة.

ليس هنالك فن يفنى مثل المسرح، هو في طياته فعل بال سرعان ما تتجاوزه الأحداث، فأنا لا أستطيع أن أقرأ وأرى أعمالي السابقة دون أن أخجل من حمقها وسذاجتها، وهذا سبب يجعلني أبغض أعمالي. المسرح لا يصوِّر أو يسجِّل، المسرح يتجاوزه مسرح آخر، هو سعي سيزيفي وهذا ليس بالكلام الفضفاض، أنا أحاول مكرها، إذا صح التعبير، لا بطلا، أن أجلس القرفصاء على ثوابتي وأن أوهم نفسي بأني أدركت الحقيقة وأن ما أقترحه ثابت وأتاجر به وأفرضه على الآخرين، ولكن الحقيقة بعيدة عن كل هذا.

معروف عنكم عنايتكم بالارتجال، الارتجال في التأليف وفي التمثيل، فأين وصلتم في ذلك؟

في الأعمال الجماعية الأولى، وكل أعمال المسرح الجديد ثمة ارتجال، وأصبحنا مثلا يحتذى في تونس وخارج تونس مع انشغالي بالكتابة والإخراج، وأنا أيضا أدير ورشات تكوينية وحلقات دراسية في عدة بلدان عربية وأجنبية أمارس فيها فن التمثيل المرتجل، نحن لا ننطلق من النص بل نصل إليه، النص هو آخر شيء يدون عندنا، لأن المسرح، وهذا بديهي، مبني على الفرجة والإيقاع والحركة والصمت، فالنص فيه جزء مهم، ولكن لا يستطيع احتواء كل العناصر الأخرى. أنا لا أؤمن بالنص الأدبي، ولو أن هنالك تجارب في النص الأدبي الفلسفي الفكري، فهي إن كتبه راسين أو كلوديل أو عز الدين المدني أو سعد الله ونوس، يبقى جاهلا أو متجاهلا قواعد أساسية في الفن المسرحي الذي يتطلب حركة دؤوبة لصياغة الشخصية، والشخصية، لا تكتب مرة واحدة، هي تكتب على الخشبة أصلا والنصوص المسرحية لا تكتب في خلوة المكتب... أؤمن بجدلية عميقة بأن الخشبة هي الورقة، والقلم هو الممثل والتفاعل بين الاثنين حتمي، وإذا اختل ما بين الاثنين اختل توازن اللعبة المسرحية ... بين الورقة والخشبة القلم والممثل، الارتجال لديَّ مرحلة أساسية تأسيسية للفعل المسرحي إذا ما كان المثلون الذين يعملون معك لهم من الوعي والحس والتقنيات ما يخوِّل لهم المغامرة في مسرح التجريب وما أدراك ما مسرح التجريب!

أنا، بالمناسبة، أؤكد أن الممثل هو أهم طرف في اللعبة المسرحية، الممثل الذي هو آلة وعازف، والعازف يهمني أكثر من الآلة، وتكوين الوعي يهمني أكثر من تكوين العضلات، إذن، فإن الاضطلاع بمسؤولية التمثيل، ارتجالا كان أو منطلقا من النص، هو شيء أساسي في عملنا.

يشكو العاملون في المسرح غياب الحرية في عالمنا العربي، ولعل في ذلك ما يفسر غياب فكرة الحرية عن أعمالنا المسرحية، ماذا تقول عن هذه الإشكالية؟

ما أعرفه أن المسرح ملتصق بالقضايا الكبرى ومنها الحرية، بل أقول الحريات. فلا يكون المسرح أو المسرحي حراً إذا ما كان مقيدا فكريا وسياسيا ودينيا. أؤمن بأن تحرر المسرح هو رهين تحرر المسرحي من كل الثوابت، بمعنى أنه قادر على إعادة النظر فيها بجرأة وشجاعة، والتي لولاها لما كان المسرح يطالب بالحريات ويدافع عنها، و المسرحي أهل لأن يطالب بها.

أنا أذهل وأغتاظ أمام كل الفنانين المطالبين بالحرية وهم ليسوا أحرارا في تفكيرهم وذواتهم وعلاقاتهم بالآخر، ترى الفنان يطالب بمسرح حر وتراه زجريا في تعامله مع أبسط الأشياء، قبل أن ننتج مسرحا حرا علينا أن نكون أحرارا متسائلين حائرين في كل لحظة قابلين للنقد والنقد الذاتي، فقبل أن نضع مرآة أمام الآخرين يا حبذا لو وضعنا المرآة أمامنا.. مسؤولية الفنان أكبر وأكثر مما يدعيه، رهاناته كبيرة جدا لأنه يستطيع أن يتمسك ويعبث بأذهان الآخرين ويلج قلوبهم وبصيرتهم، وقد يحبسها وقد يضربها وقد يخونها... خطورة الخطاب المسرحي لست متأكدا من أن جل الفنانين، وخاصة المسرحيين، هم واعون لها وقادرون على التحكم فيها.

لاحظنا في أعمالك، ومنها العمل الأخير «جنون» اشتغالا بارعا في السينوغرافيا، ومعروف أنكم تولون هذا الجانب عناية خاصة، فما نظرتكم إلى ذلك؟

أنا لا أجزئ العناصر جزءا جزءا، فالعمل الفني، سحره وسره ومغناطيسيته مبني على تشابك أو تمازج وتطابق وتناوب مختلف المستويات في صياغته، المهم أن تكون كل أداة بليغة ونافذة وألا تشوش على الأدوات الأخرى وألا تحتكر السمع أو النظر وأن تكون في خدمة كل الأجزاء الأخرى.

لماذا انتقل المسرح من تقاليد الديكور إلى مفاهيم جديدة عصرية اسمها السينوغرافيا؟ مع «اللخبطة» والخلط الذي يسود مفهوم الديكور ومفهوم السينوغرافيا... كم من ديكور بال يدعى أنه سينوغرافيا؟ وكم من سينوغرافيا بعيدة عن مفاهيمها!

السينوغرافيا تعني تحويل أي فضاء مسرحي أو غير مسرحي وتوظيفه في خدمة الخطاب المسرحي، إن كل جزء من هذا الفضاء، عمقه، طوله، عرضه، المادة أو المواد المتكون منها، أي اكسسوار موضوع في أي مكان هو يحكي، ليس الغاية منه الأناقة أو الجمال أو البهرجة، بل إبلاغ معنى أو معان واضحة تؤكد الكلمة وتخدم الحركة وتوظف الإنارة وتكون في مصلحة الموسيقى أو الإيقاع، فكل مكان يستطيع أن يكون مكانا مسرحيا، المقهى، البهو، غرفتك، جزء من طريق في شارع...

نصل أخيرا إلى سؤال عن تجربتك في «جنون»، حيث وجدنا الممثل يعوم في بنية استعراضية على الرغم من الجو النفسي للعمل؟

لا أشاطرك هذا الرأي حول الممثل، لأن الانفصام هو مرض نفساني، والتشخيص النفساني من المقومات الأساسية للعبة المسرحية لـ «جنون»، لكن هذا العمل في الوقت نفسه يتوخى التغريب البرشتي، وهذه مفارقة، لأن برشت بعيد عن ستانسلافسكي، وستانسلافسكي بعيد عن برشت وهما لا يقترنان، و محاولتي هي اقتراح زواج بينهما، بين المسرح النفساني العضوي والمسرح الذي يقطع مع كل ما قد ينساق إليه المتفرج بوجدانه وبقلبه وبحواسه، هو تلك القطيعة، هو تلك الوقفة غير المنتظرة التي يبديها الممثل على المتفرج عندما يقول له أنا محرك دمية اسمها الشخصية، أنا لا أوهمك أكثر من اللازم، أنا أشعرك بالأشياء ثم أقف لجعلك تعي أسبابها ومسبباتها...

والعمل حصيلة ١١ شهرا من التمرين اليومي بمعدل ست ساعات في اليوم الواحد هو السر الحقيقي لنجاح العمل.. وبالمناسبة أنا ما زلت أستغرب من الذين يوهمون أنفسهم ويوهمون الناس بأنهم يستطيعون إنجاز فرجة مسرحية في شهر ونصف الشهر فلا يغرنك ذلك، فما أسرع أن يبتعد عنهم الناس وأن تفر عنهم الحقيقة! هم يريدون النجاح والاعتراف والجمهور بأرخص الأثمان!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا شك في أن نجيب الريحاني هو أحد أعمدة الكوميديا العربية، ولا شك أيضا في أن الكوميديا عنده لا تنبع من اعتماده قوالب حركية وقولية ثابتة، لكنها الكوميديا التي تخرج من تقمصه للشخصية، وتؤكدها المفارقة في الموقف الدرامي، فالريحاني لم يكن بهلوانا أو مهرجا، لكنه ممثل، مشخص، يمتلك من الموهبة والثقافة المسرحية ما توَّجه أميرا لهذا الفن.
... هنا قراءة في تقنيات الكوميديا عند هذا الفنان العلم، في محاولة لرصد بعض الآليات التي يمكن الاستفادة بها في فن التمثيل العربي.

مجدي فرج - مصر

قراءة في تقنياته الفكاهية

نجيب الريحاني .. أمير الكوميديا العربية

أغلب الدراسات التي انشغلت بعملية الضحك تقرر أن الضحك عدو للانفعال العاطفي، وهو تصور قاصر عن إدراك ميكانيزم الضحك، حقا، فإن المفارقة الكوميدية تبدأ بالعقل، غير أن العاطفة تتدخل - بشكل مباشر أو غير مباشر - لتغذي ذلك الإدراك العقلي، فالضحك على بخيل موليير أو تارتوف، أو غيرهما من شخصيات الكوميديا في تاريخ الدراما إنما هو تتويج لانفعال عاطفي، أقرب إلى العقلانية، يتجه هذا الانفعال إما ضد الشخصية إذا كنا نود معاقبتها، أو معها إذا كنا نود تأكيد وجودها كقيمة رفيعة ومعاقبة أضدادها، في هذا الحدث بالذات أو في غيره من الأحداث، واتجاه العاطفة هذا قد نصفه بأنه معاقبة البخيل على بخله أو تارتوف على سفاهاته، أو الشيخ الوقور على تصابيه ... إلخ.

تكمن فلسفة الضحك في هدفين أساسيين، الأول معاقبة المنحرف اجتماعيا بهدف تقويمه، والثاني الوصول إلى التوازن النفسي في مواجهة اختلالات الأنساق الاجتماعية التي تكشفها الدراما، هذان الهدفان يتحققان أكمل تحقيق ممكن في لحظة الوجود الجمعي، بين الجماهير، ولا يمكن أن تؤدي الكوميديا وظيفتها الاجتماعية الحقيقية من دون مشاهدين، الجمهور المشاهد هو العنصر الحيوي الفاعل في تحقيق الكوميديا لوظيفتها الاجتماعية، وهو الذي يحقق الشرط الأساسي للكوميديا وهو الضحك». ولأن الضحك عدوى تسري مسرى النار في الهشيم، فإن تأثير الكوميديا بهذا الشرط يكون حاسما وسريعا ومؤثرا بالضرورة.

بهذا المعنى فإن الضحك هو نزوع أخلاقي نحو تصحيح الانحرافات الأخلاقية والسلوكية المرتبطة بالجماعة الإنسانية، لهذا، فإننا نقرر، بما لا يدع مجالا للشك، أن الكوميديا هي فعل سياسي في المقام الأول، فبالكوميديا يستطيع الفنان أن (يمسخر) الباشا ويقوِّم اعوجاجه، ويصحح الأداء البيروقراطي للموظف الغبي المتزمت، ويحقق موقفا ثوريا تنويريا ضد القهر والتسلط ... وهكذا فعل الفنان الريحاني في مطلع هذا القرن.

عشق الريحاني فن التراجيديا، ورحل عامدا إلى هذا العالم ساعيا إلى مكان له تحت شمسها بجوار جورج أبيض، غير أن مكوناته الشخصية حالت دون تحقيق هذا الهدف الأسمى، وأودت به رغم أنفه إلى عالم الكوميديا.

يقول الباحث سمير عوض في مقدمة مسرحية «ريا وسكينة» «... لكن الريحاني لم يكن يستطيع أن يخمد جذوة الكوميديا الكامنة في أعماقه، فحين أسند إليه دور «ملك النمسا» في مسرحية صلاح الدين الأيوبي التي قدمتها فرقة جورج أبيض عام ١٩١٤م، نجد أن الريحاني يطلق نفسه على سجيتها فيطفو فجأة الجانب الهزلي في شخصيته، ويشرع في تقديم ملك النمسا في صورة هزلية، مخالفا بذلك ما نص عليه الإخراج.

ويروي الريحاني أنه أغلق على نفسه باب غرفة الممثلين، وأخذ يجرب عقاقير الماكياج في وجهه حتى اتخذ صورة الإمبراطور «فرانسوا جوزيف» بعينه ولحيته المتدلية على جانبي وجهه إلى أسفل ذقنه، وما كاد الريحاني يظهر على المنصة حتى ضج المتفرجون بالضحك، بينما كان من الواجب أن تنحبس أنفاسهم لمقدم قلب الأسد (جورج أبيض) غاضبا متوعدا، وبلغت فكاهية الموقف مداها إذ مكث الريحاني صامتا في هيئته الغريبة، بينما ذهبت صيحة صلاح الدين المشهورة هباء حين قال «ويل لملك النمسا من صلاح الدين» أمام عاصفة الضحك التي دوت في القاعة، وعندما انتهى العرض صدر قرار بفصل الريحاني بحجة عدم صلاحيته للتمثيل».

هذه الحادثة تكشف لنا طبيعة موهبة الريحاني، وقدرته الشخصية التي حباه الله بها، فهو لم يتعمد إضحاك الناس بقدر ما يضحكون من مجرد حضوره المسرحي الطاغي المرح، ولما يكن قد نطق حرفا بعد.

من هنا نبدأ رصد تطور تقنيات الفكاهة عند هذا الفنان اللامع.

انشغل الريحاني برصد الواقع الاجتماعي والسياسي من خلال الشخصيات الدرامية التي تقمصها، وتعد «كشكش بك» العمدة الثري الساذج أولى ألعابه الكاريكاتيرية، ثم استكمل بعد ذلك تقمص العديد من النماذج الاجتماعية كالموظف الأمين الفقير، الصعلوك الذي يتصادم مع البناء الفوقي للمجتمع، كاشفا الاختلالات الجوهرية في المجتمع وفي الأخلاق.

صاغ الريحاني شخصية كشكش بك ضمن إطار ما يمكن أن نسميه كاريكاتير الشخصية، والذي يحدده الدكتور محمد عناني في كتابه «فن الكوميديا»، على النحو الآتي، مثلما يركز الرسام على أحد ملامح الشخصية، يلجأ الكاتب إلى تكبير خاصية من الخصائص النفسية التي يجعلها تطغى على سائر السمات التي تهبها التوازن والاستواء، فكأنما هو يقدم إلينا «حالة تضخم مرضي» لعنصر نفسي قد ينعكس على السلوك أو في الأفكار أو في المشاعر أو في العلاقات القائمة على هذه جميعا، ومن ثم فنحن نواجه في كاريكاتير الشخصية اهتزاز النسب بين عناصر الشخصية نتيجة لتكبير خصيصة نفسية بعينها وتضخيمها أكثر مما ينبغي.

هذا الاختلال في نسب شخصية كشكش بك واضح وضوحا ناصعا، فهو عمدة ريفي ... ثري إلى حد التخمة بسبب بيع قطن ضيعته، وفي المقابل يتميز بسذاجة مفرطة إلى حد البله في مواجهة المدينة بأضوائها ولياليها ونسائها وآلياتها، وتكون النتيجة المنطقية أن يقع هذا العمدة، وتتبدد أمواله التي جمعها بعرق الجبين في ليلة حمراء لا تساوي شيئا.

غير أن المفارقة الدرامية الكوميدية في عالم كشكش بك مفارقة بسيطة العناصر، إنها مجرد مفارقة سلوكية خارجية، بمعنى أنها تنشأ وتنمو وتتحرك خارج ذات العمدة، بتفاعل - أو قل بتصادم - الواقع الاجتماعي المضاد لأحلامه وتصوراته، وقد تضخمت هذه اللحظة الكاريكاتيرية بما يكفي لأن ندركها لأول وهلة، وهو تضخم كاريكاتيري يؤكد اختلالات تناسق النسب الاجتماعية بين هذه اللحظة والواقع الاجتماعي، كما أنها لحظة بسيطة في عناصرها المكونة لها، ثراء ساذج يُقتنص من خلال واقع اجتماعي مهترئ، وعلى نحو ما يدين الريحاني ذلك الثراء الساذج، فإنه بالأهمية نفسها يدين الاختلالات الاجتماعية التي طعنت هذا العمدة في ثروته وأحلامه، تلك الأحلام التي نكتشف حمقها بسبب ضيق أفقها.

إن الريحاني يشرِّح المجتمع تشريحا واضحا، جريئا، لا لبس فيه، ولأن الكوميديا هي أم السياسة، بمعنى أنها رد الفعل الحاسم تجاه الفعل السياسي الغاشم المختل، فقد كان

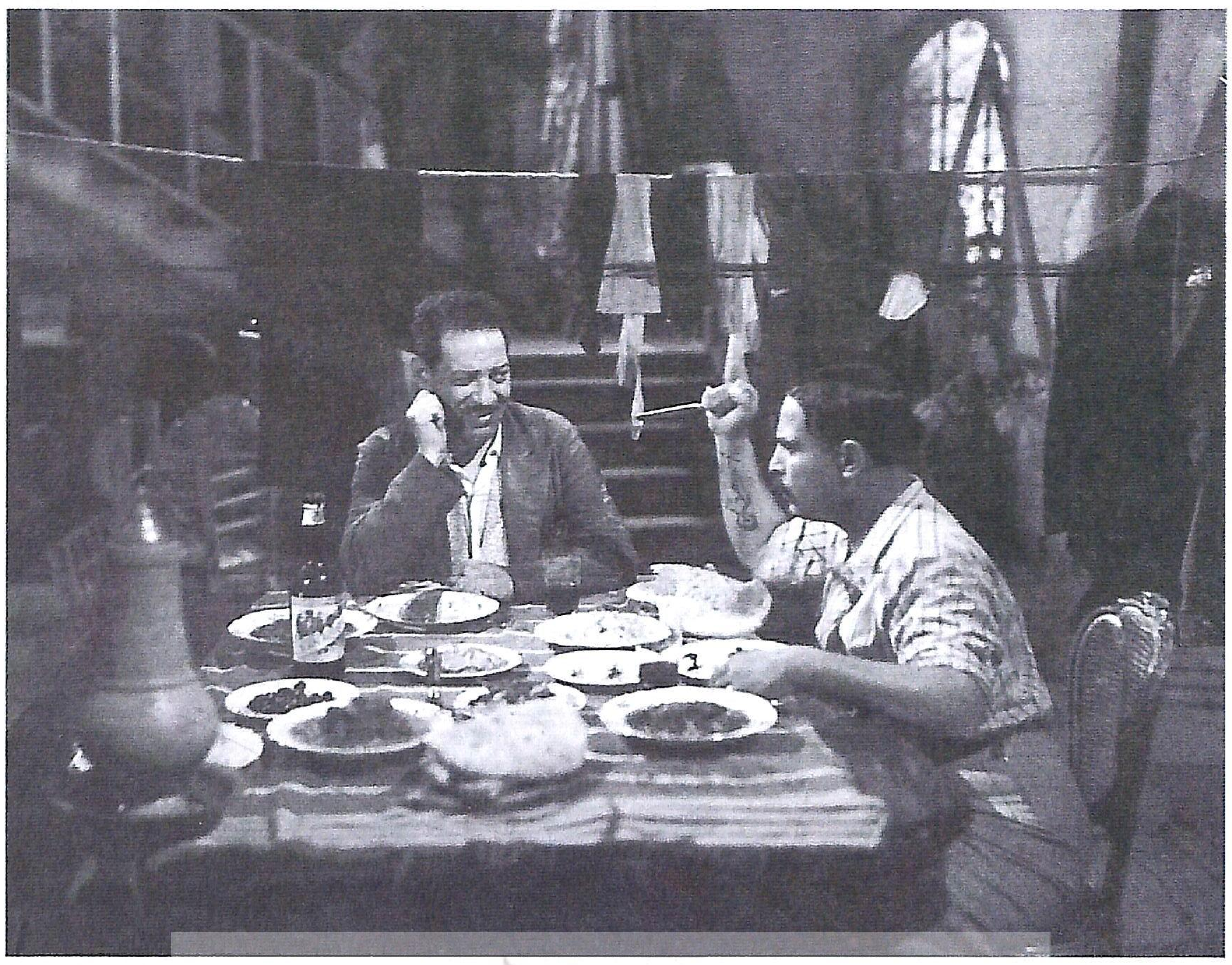
> "انشغل الريحاني برصد الواقع الاجتماعي والسياسي من خلال الشخصيات الدرامية التي تقمصها وتعد «كشكش بك» أول ألعابه الكاريكاتيرية"

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

موقفه الفكري صحيحا بإدانة طرفي المأزق الكاريكاتيري في عالم كشكش بك.

في مرحلة متأخرة من إبداعه المسرحي يصوغ الريحاني أبنية درامية أكثر تعقيدا أو تركيبا من ذلك العالم الدرامي الذي صاغه في كشكش بك، وهو ما اتضح بجلاء في أعماله المسرحية بدءا من «الجنيه المصري» حتى آخر أعماله، فضلا عن أفلامه الاجتماعية، وقد انشغل في هذه المرحلة بمناقشة مشاكل الطبقة المتوسطة في المدينة، التي تعد الطليعة الثقافية للمجتمع، لقد فتحت له المدينة أبوابها ومشاكلها ينهل منها ما شاء له الهوى والجمال، حتى أنه صاغ بالفعل دراما منضبطة القواعد، تتكون من حدث رئيسي، ترفده مجموعة من الأحداث الفرعية، وقد لعب الريحاني لعبته الإبداعية تأسيسا على ألعاب الفودفيل الفرنسي دون مطابقة ساذجة، ذلك أنه اكتشف ما يعادل الثلاثي الفرنسي في مجتمع المدينة المصرية، وإن اختلفت الأشكال والأبعاد الشخصية وتنوعت الهموم الإنسانية وطبيعة مكونات الشخصية، فالمرأة العاشقة المعشوقة التي صاغها الريحاني دراميا هي مصرية الجوهر، وقد صيغت بتخطيط فني وفكري عمدي، كذلك العاشق والزوج ومجمل الأنماط والنماذج البشرية التي تعرض لها بالإبداع، ولم يتوقف عند حدود الثلاثي العاشق في همه العاطفي، بل صنفهم تصنيفا طبقيا حتى يمنح هذا الثلاثي بعدا اجتماعيا أشمل، وتكون الكوميديا الناتجة من المفارقة الدرامية الخاصة بهم أكثر شمولية وأوسع مدى، فالزوج يمكن أن يكون غنيا أنانيا غبيا، والعاشق صعلوكا فقيرا متمردا على ذلك الثراء الغبي، والمرأة قد تنزع بطبيعتها إلى صياغة التوازن الإنساني بين أحلامها المتدفقة وواقعها المتأزم من دون أن تفقد السيطرة على وجودها والذي يؤدي بها إلى الإدانة الأخلاقية، والمبدع في هذا الثلاثي أن الريحاني صاغهم ضمن حالة أراجوزية نشطة انفعاليا ودراميا، ذلك أنه هو نفسه امتداد لفنون خيال الظل والأراجوز بما فيها من مبالغات فنية تعد جزءا من النسيج الفني ذاته.

بهذه الخبرة الإبداعية استوعب الريحاني ذلك التناقض القاطع بين النماذج الإنسانية المتناقضة، فهو الذكي في مواجهة الأغبياء الباشوات، وهو الفقير المهان الذي تنزل عليه الثروة، فلا يقابل الإهانة بمثلها بل بالإحسان، فيرتقي بذلك درجات في سلم القيم السلوكية وأنساق القيم العليا عن الأغنياء الأغبياء الذين أهانوه، كما صاغ من الروافد الدرامية ثنائيات متناقضة ومتضادة، فالخدم فيهم العاشق الكاريكاتيري والدلوعة التي تقلد سيدتها، الهزلي والجاد، المحب الولهان وجامع المال المتيم برص المال فوق بعضه، هذه النماذج الدرامية المركبة هي التي فرضت عليه أداء فنيا يتميز بالبساطة في التعبير - بحكم أنه ممثل قدير - يبتعد قدر الإمكان عن التشنج والتوتر الانفعالي، ففي حالة الفقر يرسم للشخصية إطارا خارجيا دقيق التعبير عن فقرها، بدلة منزوعة الأزرار، ملطخة ببقعة زيت واضحة للعيان، ذات بنطلون قصير إلى حد لافت للنظر ومثير للضحك، وفي حالة الغنى والثراء يرتدي بدلة «شيك» ويتصرف كما لو أن هذه البدلة مملوءة بالبراغيث والبق، إنه يرتدي ما لا يريحه، إنه في كل هذه المظاهر لا يخرج عن كونه الرجل البسيط الذي يصارع الاختلالات الاجتماعية في صلب سياقها الاجتماعي، حتى وصل به الأمر إلى تثبيت هذه النماذج الفنية، فهو الفقير التعس حينا، ثم الغني المحب للعالم حينا آخر، من دون أن يشكل هذا الثراء تغيرا في ملامح شخصيته، عدلي كاسب الغني الغبي الذي تصوغ حياته زوجته أو أمه، وهو تارة أخرى العجوز المتصابي، ماري منيب التركية الغبية التي تثير الضحك تأسيسا على آلية عدم الفهم، ونجوى سالم البنت الدلوعة ... وهكذا.


من أحد افلامه

تقف مسرحية «الجنيه المصري» التي مصّرها الريحاني مع بديع خيري عن المسرحية الساتيرية «توباز» من تأليف مارسيل بانيول (١٨٩٥ - ١٩٧١) على قمة إبداعاته المسرحية.

يقول الباحث سمير عوض في تقديمه للنص:

«موضوعها تأثير المال في سلوك الأفراد والجماعات، الصراع بين المثالية الأخلاقية التي يمثلها ياقوت و السوقية والجهل ممثلة في المجتمع المادي، ياقوت ممثل للبرجوازية الجديدة الصاعدة التي تجمع بين القيم الجديدة والقديمة، يتمتع بروح الدعابة، متهكم، سليط اللسان، ساخر من كل ما يمس القيم والفضائل الاجتماعية، وهو طيب القلب، محب للنساء، في وجدانه تستقر مثالية أخلاقية عميقة الجذور ترتبط بمكر الفلاح وعناده».

وإذا علمنا أن أول عرض لها في مصر كان في الثالث من ديسمبر عام ١٩٣١، كما تقرر الدكتورة ليلى أبو سيف في ملحق بيان بمسرحيات نجيب الريحاني في كتابها «نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر» ص ٣٠، فإن العلاقة إذن باتت واضحة بين هذا العرض المسرحي بموضوعه المهم والأزمة الاقتصادية التي صدعت عروشا مالية كثيرة في العالم مع مطلع هذا القرن عام ١٩٢٩، وكان لها تأثيراتها في سوق القطن، وكان على الفنان الريحاني أن يرصد بإبداعه ما يمكن أن يحدث من متغيرات اجتماعية في وطنه تأسيسا على ما حدث في العالم، واستقى نماذجه الفنية ليس تأسيسا على مبدأ محاكاة الواقع ... تلك المحاكاة الجامدة، بل المحاكاة المبدعة بمعنى ما يجب أن يكون عليه الواقع ... لقد اختار نماذجه البشرية وأدار الصراع بينها من دون أن تنحرف أفكاره وتتسرب في غير موضعها الصحيح، وهو تقديم النموذج النقي الفاضل «ياقوت» في مواجهة الجهالة والتخلف والأمية وانحطاط القيم، واستطاع أن يدير هذا الصراع بشكل يفيض بالحنكة الدرامية والكوميديا الراقية، فبين السماك الأمي الجاهل وياقوت المتعلم توجد الكرة الأرضية، هي عند السماك ثابتة، لكنها عند ياقوت دائرة متحركة، هذا التناقض الأساسي يستتبعه الكثير من التناقضات الفرعية التفصيلية التي تثير الضحك، لا سيما إذا علمنا أن «ياقوت» رجل متهكم بطبعه، ساخر من مجمل القيم التي صنعها تراجع النمو الاقتصادي وانحطاط التنمية الاجتماعية.

وتنهض الفكاهة في هذه المسرحية على مبدأ عدم التلاؤم الاجتماعي بين الإنسان الطيب الساخر والبيئة الاجتماعية المخالفة لبيئته الأصلية، وهو تناقض تتعدد فيه النماذج الفنية بشكل ثري خصب، بعيدا عن ألعاب الفارس وتوابلها التي برع فيها الريحاني وسيطر عليها تماما.

تراكمات الخبرة الإبداعية للريحاني هي التي طورت الأداء الفكاهي عنده من حدود النسق الكاريكاتيري في كشكش بك إلى مرحلة التصادم الفكاهي بين الجهل والمعرفة، الجشع والترفع عن الدنايا، وقد أدى ذلك بالضرورة إلى صياغة تكنيك تصاعد الأداء الدرامي في الموقف المأزوم، فالفقير التعيس يظل هزؤة ومسخرة للأغنياء حتى تنزل عليه ثروة فينعكس الوضع، ويتم الانقلاب في الوضع الطبقي والدرامي معا، ويظل الموقف الجديد في تصاعده حتى نصل إلى قمته بالموعظة الأخلاقية. والمواعظ الأخلاقية عند الريحاني هي مزيج متناغم من بقايا المسرح الديني الأخلاقي في العصور الوسطى وفنون أراجوز حواري القاهرة، حتى أصبحت الموعظة الأخلاقية جزءا حيويا حاسما في البناء الهندسي للدراما، وفي إشاعة الضحك والمرح في الخواتيم.

إن كوميديا الريحاني تعد حالة من الالتفاف الفكري والفلسفي نحو عقاب الغني الإقطاعي على بخله، أو الشيخ الوقور على تصابيه، هذه الحالة فرضتها الظروف الاجتماعية القلقة التي عاشها الفنان في مطلع هذا القرن، حيث القلاقل الاجتماعية والثورات الطاحنة (وأهمها على الإطلاق ثورة ١٩١٩) والأزمات الاقتصادية (وأهمها أزمة ١٩٢٩م)، هذه القلاقل والأزمات، فضلا عن تركيبته الطبقية، حالت دون حدوث ذلك التصادم المروع بينه وبين المجتمع، فكانت الكوميديا بأشكالها المبدعة وتقنياتها الخلاقة هي الحل الناجع لتمرير مجمل هذه الأفكار واستقبالها بمرح وسعادة بالغين.

ولقد ساعده في ذلك أن الحياة الليبرالية في مصر، مع مطلع هذا القرن، كانت ترحب بوجوده بجانب تراجيديا جورج أبيض على المستوى الفني، وكانت ترحب بوجوده على المستوى الطبقي بجانب أثرياء الحرب والإقطاعيين والرأسماليين الوطنيين والسماسرة والسماكين.

وعلى الرغم من كل هذه الأشواك والألغام التي سار فوقها الريحاني فإنه استطاع أن يحافظ على المسافة الجمالية راسخة في الكوميديا بين المتفرج والحدث المسرحي، إدراكا منه - وبحسه الفني اليقظ - أن نسف هذه المسافة يحول العرض برمته إلى تراجيديا ومأساة قد لا تحمد عقباها، أما الحفاظ على المسافة فهو حفاظ على قدرة عقل المتفرج اليقظ على التقاط المفارقة الكوميدية في الموضع الصحيح والظرف الصحيح.

لقد صاغ الريحاني - بمسرحه المبدع - عقدا اجتماعيا يؤسس لبناء مدينة فاضلة، يجتهد فيها الفقير بمحبة الغني، ويمارس فيها الغني الرحمة والعطاء الفياض في محبة الفقير، إنه اعتدال تقتضيه طبيعة الشعب المصري، وتفرضه كذلك قوانين الواقع الاجتماعي في أثناء الأزمات التي ألمت بالوطن منذ مطلع هذا القرن حتى ثورة يوليو ١٩٥٢ ◆

„ المواعظ الأخلاقية عند الريحاني هي مزيج متناغم من بقايا المسرح الديني في العصور الوسطى وفنون أراجوز حواري القاهرة "

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ربع قرن من الزمن، ولا يزال العندليب الأسمر حاضرا في ذاكرة كثيرين، كما في قلوبهم. اسمه طاغ في مخيلة أكثر من جيل عربي، أغنياته، الرومانسية تحديدا، تثير شغف العشاق، وتدفعهم إلى لغة جديدة من التخاطب مع الحبيب. وعلى الرغم من مرور الأعوام الطويلة تلك، التي ساهمت في توطيد العلاقة الإنسانية، خصوصا بينه وبين محبيه، فإن أفلامه السينمائية تحتل مكانة ما في برمجة محطات تلفزيونية فضائية عربية.

ما أرغب فيه، هنا، قراءة نقدية للمسار السينمائي الخاص بالعندليب الأسمر، محاولة لتقديم صورة عن الجانب التمثيلي البحت في شخصية عبدالحليم حافظ، ومسعى إلى فهم ما قدمه آخر المطربين الرومانسيين الكبار، للشاشة الكبيرة.

نديم جرجورة - لبنان

بعد ستة عشر فيلما.. وخمسة وعشرين عاما من الغياب:

هل كان عبدالحليم حافظ ممثلا؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يكن عبدالحليم حافظ (١٩٢١ - ١٩٧٧) نموذجا مختلفا للممثل، أو للنجم السينمائي. اخترت معاينة أفلامه، انطلاقا من الرغبة في الاحتفاظ بالذكرى الخامسة والعشرين لوفاته، وسعيا إلى اكتشاف، أو محاولة اكتشاف حجم حضوره الفني، خارج إطار الأغنية، أردت فهم علاقته بالسينما، ممثلا ومنتجا، إلى جانب بقائه في الأفلام الستة عشر (بين العامين ١٩٥٥ و١٩٦٩) التي أدى فيها أدوار البطولة، مغنيا رفيع المستوى.

لماذا اختار عبدالحليم حافظ السينما، منذ منتصف الخمسينيات، أى بعد أعوام طويلة من الغناء، أو صلته إلى احتلال مكانة مهمة في المجتمع المصري والعربي؟ هل بدت له نوعا من تفعيل لغة التواصل، ومن إضافة وسيلة تقارب جديدة، بينه وبين الجمهور؟ طبعا، فإن جماهيرية عبدالحليم لا غبار عليها. عرف كيف يستقطب ملايين الناس، في مصر والعالم العربي. الناقد السينمائي اللبناني إبراهيم العريس كتب في رثاء الراحل («السفير» البيروتية، العدد الصادر في الأول من نيسان/ أبريل ١٩٧٧) أن ما «وجده عبدالحليم حافظ سهلا في حياته (هو) من دون أدنى شك الوصول إلى الجماهير». أضاف العريس أن الجماهير «أحبته واستمعت إليه وتابعت أخباره وعطفت عليه وتلهفت في انتظار ما يذاع من أغانيه، بشكل جعله يرد على الذين سألوه مرة: لماذا لا تتزوج؟ بقوله: أنا متزوج من جماهيري».

من ناحية أخرى، يمكن القول إن انخراط عبدالحليم حافظ في التمثيل السينمائي لم يكن أكثر من «التزام» ضمني بالخط الذي ابتكرته السينما المصرية، منذ بدايات تحولها إلى «سينما ناطقة»، في ثلاثينيات القرن المنصرم: عنيت به السينما الغنائية (الاستعراضية)، إذ إن هذه الأخيرة «استغلت» شعبية مغنين كبار، أمثال محمد عبدالوهاب وأم كلثوم وأسمهان وليلى مراد ومحمد فوزي وفريد الأطرش وغيرهم، فجعلتهم أبطال أفلام غنائية، وصنعت منهم نجوما سينمائيين من نوع آخر. جاء عبدالحليم حافظ إلى السينما كآخر مطرب من الرعيل الأول الذي أوجد أغنية عربية تميزت بقوة تعاطيها مع النص واللحن والأداء، بارتكازها على القصيدة، وبارتباطها بالواقع والذات والمجتمع. أيا يكن، فإن عبدالحليم حافظ، في الإطار هذا، لم يكن مختلفا، مثّل في السينما، كما فعل الآخرون. لم يصغ شخصية سينمائية على غرار ممثلين كبار، إذ ظل التمثيل، بالنسبة إليه، مجرد شكل بصري ما للأغنية، أي تقديم الأغنية في سياق روائي، اتسم دائما بالحكاية الرومانسية، وإن أخفت وراءها شيئا من الواقع الاجتماعي المصري، في مرحلة إنتاج السينما الغنائية، أو «الكوميديا الموسيقية»، كما في بعض النقد، تلك «الكوميديا» التي «اختفت»، كنوع سينمائي ذي نجاح باهر مع رحيل العندليب الأسمر.

في تلك الفترة، لم تكن أشرطة «فيديو كليب» متوافرة. لم يكن المغنون يصورون أغنياتهم بالشكل المتداول حاليا. لذا، وجدوا في السينما طريقا آخر للتواصل مع الجمهور، جمهورهم. احتاج المطربون الكبار، منذ مطلع القرن العشرين، إلى وسيلة اتصال مباشرة مع مستمعيهم الكثر. لم تستطع الإذاعة أن تمارس وظيفة حساسة ودقيقة، كهذه. لم يكن التلفزيون موجودا، أيضا (المعروف أن الإرسال التلفزيوني بدأ عربيا، للمرة الأولى، في أواخر خمسينيات القرن الماضي، في لبنان، في حين أن مصر عرفته بدءا من مطلع الستينيات، حين تأسست المحطة التلفزيونية الأولى في عهد جمال عبدالناصر). وحده المسرح أفسح مجالا أوسع لعلاقة كهذه، مطلوبة من الطرفين (المطرب والجمهور). غير أن السينما أقوى تأثيرا، وأبقى تاريخيا. الدليل على ذلك، أن الغالبية الساحقة من الأفلام الغنائية لا تزال تعرض على الشاشات التلفزيونية. لا تزال تعثر على جمهور لها. لا تزال قادرة على حماية الذاكرة الفنية تلك.

لعبت السينما دورا بارزا في تحقيق المعادلة المطلوبة، في منح المطربين «شرعية وجود بصري» أمام الجمهور، في التأكيد على أن المطربين هؤلاء بشر، من لحم ودم. في أن أصواتهم لم تأت من قدر ما، أو من قوة غيبية، على غرار ما يمكن أن تفعله الإذاعة، حين تبث الأغنية، فيستمع الجمهور إلى الصوت، من دون مشاهدة صورة المطرب. أي من دون «التعرّف» المباشر إليه. أعتقد أن اختيار المطربين للسينما انبثق من الحاجة إلى التواصل، أكثر من الرغبة في مزيد من الشهرة (من دون تجاهل سبب كهذا، أيضا). غير أن السينما نفسها احتاجت، هي أيضا، إلى من يساهم في تثبيت حضورها الجماهيري. إلى من يبلور ولادتها الثانية (السينما الناطقة). إلى ما، أو من، يعزز معناها الفني في الوعي البشري.

هل يمكن القول إذن، إن عبدالحليم حافظ أراد السينما طريقا أسرع وأضمن إلى قلوب ملايين المعجبين به، والمتيّمين بأغنياته، وعاشقي نبرة صوته التي تخترق مسام العقل والروح، وتفتح فيهما نافذة تطل على المعنى الأجمل للحياة والتحدي؟ أم أن موجة الأفلام الغنائية و(الموسيقية والاستعراضية)، التي اجتاحت النتاج السينمائي المصري، تحديدا، منذ الثلاثينيات، لم توفر حضوره الغنائي اللافت للنظر، بعد أن استقطبت أسماء كبيرة لا تقل أهمية وشهرة عنه؟

أعتقد أن الطرفين التقيا عند لحظة البحث عن الجديد. عند السعي إلى تجديد العلاقة بالناس. عند الرغبة في اكتشاف لغة أخرى للتعبير. السينما المصرية احتاجت، في إحدى فتراتها الذهبية، إلى ابتكار أنماط جديدة من الأعمال. إلى نوع من «التماهي» بالنسق الأميركي في صناعة السينما الغنائية في هوليوود. إلى ملاحظة تطور العصر. إلى الاستفادة من نجومية (شعبية) هؤلاء المطربين الكبار، لتحقيق نجومية شبيهة، بما تعنيه النجومية من شهرة وجماهيرية تؤديان، حتما، إلى مكاسب مالية ضخمة. فتحت السينما أبواب مصنعها الكبير أمام هؤلاء المطربين، أدخلتهم في متاهاتها الفنية والصناعية والاقتصادية، سمحت لهم بجعلها جسر عبور إلى المعجبين، مارست على هؤلاء الأخيرين سحر الصورة والصوت معا في التأثير الأقوى على العقل والقلب في وقت واحد، أرادت المطربين لها، فأعطوها احترافهم الغنائي (لحنا وكلمة وأداء)، قبل أن تمنحهم سطوة الحضور في مخيلة الجمهور وأحاسيسه والانفعالات. في المقابل، وجد هؤلاء المطربون أن الشاشة الكبيرة طريقا إلى محبيهم. انها الحاجة إلى الصورة، لاستكمال الصوت. انها الحاجة، أيضا، إلى إعطاء الصوت صورته الحقيقية.

لعبة مصالح؟ ربما. لكنها لعبة جميلة وغنية بالخبرات، أفضت في النهاية، إلى هذا الكم الهائل والرائع من الأعمال السينمائية، التي وسمت تاريخ الفن السابع العربي بسمات الواقع الاجتماعي والإنساني والروحي في المجتمع المصري، ومنه

إلى المجتمع العربي، وإن بطريقة غير مباشرة.

إذا، مثل عبدالحليم حافظ في ستة عشر فيلما روائيا طويلا، خلال أربعة عشر عاما. ففي العام ١٩٥٥، شارك العندليب الأسمر في بطولة أربعة أعمال: «لحن الوفاء» لإبراهيم عمارة، «أيامنا الحلوة» لحلمي حليم، «ليالي الحب» لحلمي رفلة و«أيام وليالي» لهنري بركات. رأى البعض أن العام المذكور «شهد مولد نجم الرومانسية الأكبر عبدالحليم حافظ». غير أن الأهم من ذلك، يبقى في التطور الذي عرفته مواضيع الأفلام الرومانسية، أو «الميلودراما الرومانسية». في هذا المجال، كتب الباحث عصام زكريا، في دراسة نقدية نشرتها المجلة المصرية «الفن السابع» (تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠٠٠)، أن أفلام حافظ، «التي تمثل ذروة الميلودراما الرومانسية»، أظهرت تطور «الصراع ضد القدر»، إذ إن أغلب الميلودرامات قبل ثورة ١٩٥٢ دارت حول هذا الصراع، «والقليل منها ضد النظام الطبقي القائم بشكل مباشر. بينما تبلور الصراع الاجتماعي والأبوي منذ منتصف الخمسينيات».

في المقابل، هناك مفارقة لا بد من التوقف عندها: بدأ العندليب الأسمر التمثيل بعد ثلاثة أعوام فقط على قيام «ثورة الضباط الأحرار» (٢٣ تموز/ يوليو ١٩٥٢)، وتوقف عنه قبل عام واحد على رحيل جمال عبدالناصر. إنه ابن الثورة. صوتها الغنائي. طفلها المدلل. غنى لها في أعيادها وأحلامها، كما في نكساتها ومسيرتها. فهو رمز جيل انتمى له، هو نفسه الجيل الذي ولد مع الثورة، في مطلع خمسينيات القرن العشرين. أضف إلى ذلك، أن حافظ ابن عائلة مزارعين فقراء، بدت الثورة كأنها صوت تلك الطبقة ومرآتها، فإذا بحافظ يجسد أحلامها وتطلعاتها. على الرغم من هذا كله، لم يقدم فيلما سينمائيا واحدا له علاقة، من قريب أو من بعيد، بالثورة او بجمال عبدالناصر. بأفكار الثورة وبرنامجها الإصلاحي بـ «أحلام تلك الطبقة وتطلعاتها». لعل هذا الأمر دليل على «احترام» النسق السينمائي المتداول، في الفترة تلك. لعل عبدالحليم لم يشأ أن يخرج على التقليد. أن يتميز، سينمائيا، عن زملائه، أو عن النوع السينمائي الذي شارك فيه. لم يكن ممكنا أن يذهب، سينمائيا، إلى أبعد من السينما الغنائية، كنمط سائد. هذا تأكيد على رغبة في استغلال السينما أداة ترويج أكثر شعبية، للغناء وللمطربين. على أن المطربين الكبار ليسوا ممثلين. على أن علاقتهم بالشاشة الكبيرة لم تكن أكثر من حضور بصري لتجاربهم الغنائية.

على الرغم من أن الأفلام كلها يشبه بعضها البعض، في أكثر من جانب، إلا أن نظرة نقدية بحتة تعكس تنويعا حقيقيا في معالجاتها الدرامية المختلفة. في دراسة لعصام زكريا أيضا حملت عنوان «حول المصطلح: الحب ثورة على الواقع وليس هروبا منه»، جاء أن أفلاما لعبدالحليم حافظ مثل «أيامنا الحلوة»، «موعد غرام» و«دليلة» كان العدو الأول فيها للحب «المرض والموت، بينما أزيح الصراع ضد الأب إلى زوج الأم «أيام وليالي» والأب بالتبني «لحن الوفاء». ويختلط الصراع ضد النظام الاجتماعي بالصراع ضد الآباء «الوسادة الخالية» وضد القدر «شارع الحب». يصبح اجتماعيا خالصا في «يوم من عمري»، لكن الصراع ضد الأب يبرز بوضوح تام في «الخطايا»، على الرغم من أنه، بحيلة درامية، يتحول إلى «أب مزيف»، وفي «أبي فوق الشجرة»، الذي يمثل ذروة الميلودراما الرومانسية في السينما المصرية وبداية نهايتها أيضا.

مع هذا، يمكن تحديد سمات متشابهة، إلى حد ما، في أفلامه كلها: الحبكة الدرامية التي تدور حول قصة حب، طرفها الأول عبدالحليم حافظ، الذي يواجه رفضا اجتماعيا (عائلة الطرف الآخر، غالبا. المجتمع بتعقيداته ومصالح ناسه، وشاية أو مؤامرة يقوم بها البعض للتفريق بينه وبين الحبيبة، أو للإيقاع بينه وبين أهلها)، ثم الوصول إلى «الخاتمة السعيدة»، بعد «لحظات» طويلة من المعاناة النفسية والجسدية، وعدد من الأغنيات التي تعبر عن واقع حال البطل. أي حكاية شاب(فقير أو غني)، يصدمه فشل علاقاته العاطفية، فيجد عزاءه في الأغنية سبيلا إلى الحبيبة، أو طريقا إلى الشهرة (كسبيل إلى قلب الحبيبة، أيضا). في المقابل، اتسمت أفلامه بشيء من الخلفية الاجتماعية، بنوع من قراءة الواقع الإنساني: طلاق الأبوين وما يؤدي إليه من خلل في بنية العائلة. انهيار أحد الأبوين تحت وطأة حادثة قديمة، أو بسبب السكر (محمود المليجي، الرائع دائما، في دور والد عبدالحليم، في «أيام وليالي» لهنري بركات، ١٩٥٥، مثلا). صراع طبقي. تفصيلات من عالمي الاستعراض الغنائي والصحافة. اليتم والفقر وما يفرزانه من تداعيات خطرة، اجتماعيا وإنسانيا وروحيا، وغيرها. لا شك في أن تلك العناوين كلها ظلت في طيات الحبكة الأصلية، التي يمكن تحديدها بـ «حب مبتور»، أغنيات تعبر عن واقع حال البطل، ثم لقاء الحبيبة، أي «الخاتمة السعيدة». هذا المسار قابل للتبدل. يمكن أن يكون النفس المأساوي مخففا، أو غائبا. مثلا: «فتى أحلامي» (١٩٥٧) لحلمي رفلة، أو «أبي فوق الشجرة» (١٩٦٩) لحسين كمال. إن نسبة المأساة، التي غالبا ما تتوسط حبكة النص السينمائي، إن لم تبدأ من اللحظات الأولى، تختلف من عمل إلى آخر. تخف حدتها أحيانا، ويكاد ثقلها، في آخر، لا يحتمل. من ناحية أخرى، يلعب أسلوب المخرج دورا في ذلك أيضا، إذ إن عبدالحليم تعاون مع عدد من أبرز المخرجين، ذوي الأساليب المختلفة: واقعية صلاح أبوسيف، رومانسية بركات، استعراض حسين كمال، «بكائية» حسن الإمام. من دون تناسي آخرين، لعبوا أدوارا مهمة في تحديد أنماط سينمائية عدة، مثل حلمي حليم وحلمي رفلة وإبراهيم عمارة وعاطف سالم.

أما بالنسبة إلى عبدالحليم حافظ الممثل فيمكن التوقف عند بعض الملاحظات النقدية التي سيقت في معرض التعليق على أفلامه. في مقالة نشرتها المجلة المصرية «الكواكب» (١٩ كانون الثاني/ يناير ١٩٦٠)، وصف أنور عبدالله العندليب الأسمر بـ «النجم اللامع جدا». ورأى أن هذا الأخير ظهر «في أدوار كثيرة، بعضها انطبق عليه طبيعة وحجما، وبعضها استند إلى أغانيه الناجحة». فالأدوار كلها لم تكن «مفصلة عليه حسب المقاييس، على الرغم من أن عبدالحليم ليس ممثلا مجيدا، ولم يدعِ يوما أنه من الموهوبين في فن التمثيل». مع هذا، فهو «أثبت، لأول مرة، أنه ممثل فقط»، في «يوم من عمري» (١٩٦٣) لعاطف سالم، كما كتب مجدي فهمي في «الكواكب» (٢٨-٣-١٩٦١). أضاف أنه «كان طبيعيا للغاية، متجاوبا مع الدور، منفعلا بأحداثه» (ملاحظة: التاريخ اللاحق لعنوان الفيلم هو تاريخ انتهاء تحقيقه، أما المقالتان المذكورتان سابقا، فكتبتا في أثناء تنفيذ العمل). فهمي نفسه كتب عن حضور المطرب في «الخطايا» (١٩٦٢) لحسن الإمام «قد أدى دور البطولة بطريقة تثير الإعجاب، حتى كادت شخصيته كممثل في الفيلم تطغى على صفته كمطرب» («الكواكب»، ١٣-٣-١٩٦٢).

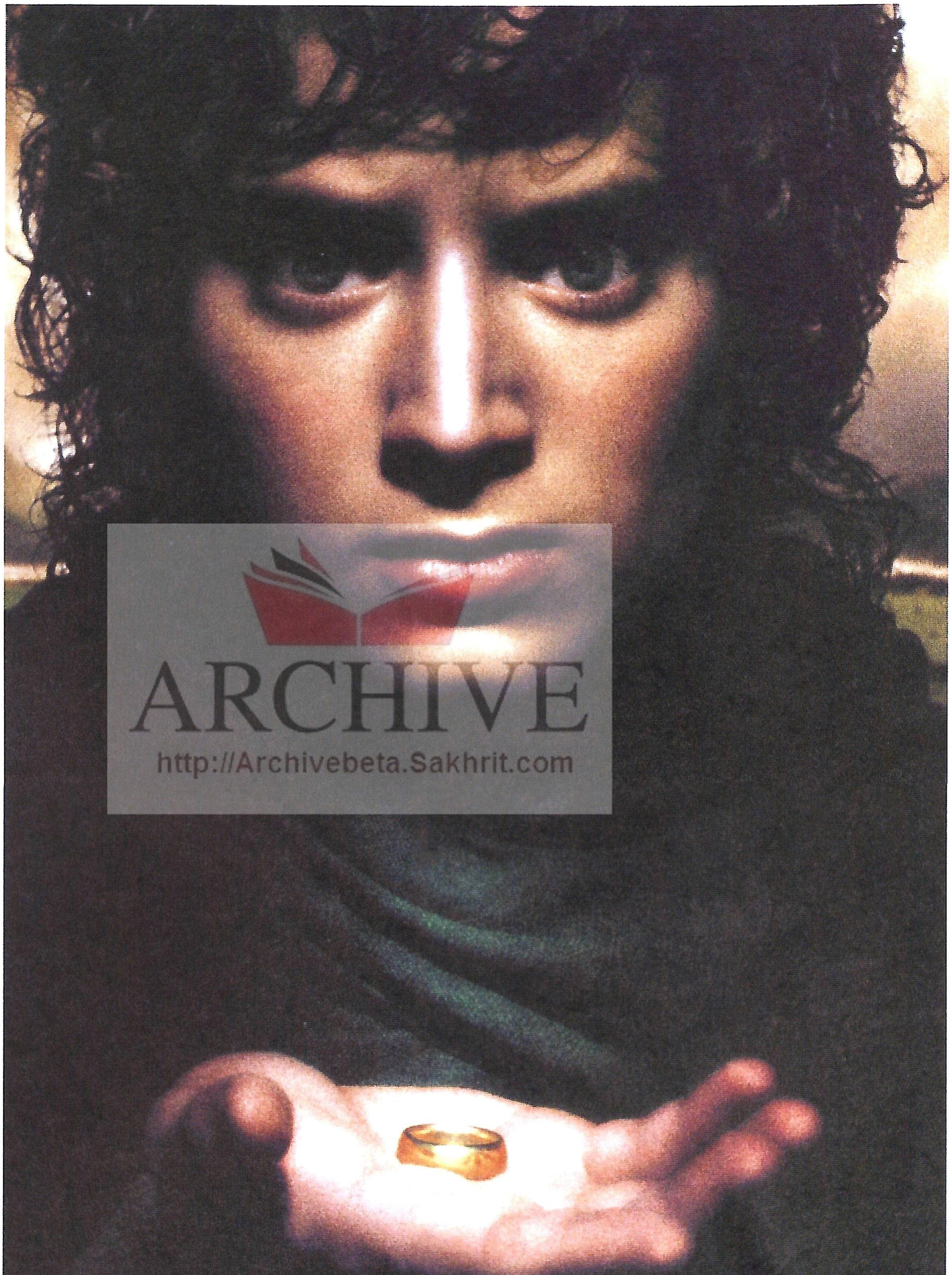
غير أن الشخصيات التي أداها عبدالحليم حافظ يختلف بعضها عن بعض، من فيلم إلى آخر: طالب جامعي في «الوسادة الخالية» لصلاح أبوسيف، ١٩٥٧، صحافي في «يوم من عمري». عامل كهربائي «دليلة» لمحمد كريم، ١٩٥٦. عاطل عن العمل، وريث ثري يبدد ماله في الحفلات الصاخبة «فتى أحلامي»، أو انه لا يعمل، فقط «الخطايا». فنان موهوب يواجه تحديات الشهرة، قبل الحصول عليها، أكان ممثلا مغمورا، كما في «معبودة الجماهير» (١٩٦٧) لحلمي رفلة، أو موسيقيا بسيطا، كما في «حكاية حب» (١٩٥٩) لحلمي حليم. لكنه ظل دائما العاشق المتيم، الذي يصارع «القدر»، قبل الفوز بقلب حبيبته. في ذلك كله، عرفت تلك الشخصيات أوضاعا عائلية واجتماعية مختلفة، هي أيضا: يتيم أحد الأبوين أو الاثنين معا. لا أشقاء له، أو ربما شقيق واحد، أو أخ من أب آخر. غالبا ما يكون من دون عائلة. لكنه دائما ما يكون على علاقة بصديق مقرب جدا منه: أبرز الذين لعبوا «دور الصديق»، هم: عبدالسلام النابلسي وعبدالمنعم إبراهيم وأحمد رمزي. علما أن حسن يوسف شارك، مرة واحدة، في أحد أفلامه، وهو «الخطايا». كما ظهر فؤاد المهندس في فيلم واحد أيضا، هو «معبودة الجماهير».

في السينما، وقع عبدالحليم حافظ أسير عشقه لممثلات على مستوى شادية ونادية لطفي وسعاد حسني ومريم فخر الدين ولبنى عبدالعزيز وفاتن حمامة وزبيدة ثروت وآمال فريد وإيمان واللبنانية صباح التي شاركته بطولة «شارع الحب» (١٩٥٨) لعز الدين ذو الفقار. في حين أنه وقف إلى جانب عماد حمدي وحسين رياض وسراج منير وعبدالوارث عسر ورشدي أباظة وعمر الشريف.

إلى ذلك، شارك عبدالحليم حافظ في فيلم «أدهم الشرقاوي» (١٩٦٤) لحسام الدين مصطفى، الذي مثل فيه عبدالله غيث ولبنى عبدالعزيز. غير أن مشاركته اقتصرت على التعليق على الأحداث بصوته، من دون أن يظهر على الشاشة، كما جاء في كتاب «الفلاح في السينما المصرية» لرضا الطيار (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠). في أواخر الخمسينيات، لاحظ العندليب الأسمر أن الأفلام التي مثل فيها لاقت نجاحا لافتا للنظر، مما دفعه إلى تأسيس شركة للإنتاج والتصوير السينمائي، بمشاركة مدير التصوير وحيد فريد، أسمياها «شركة أفلام الفيلم العربي»، أنتجت «البنات والصيف» (١٩٦٠)، باكورة أعمالها. الفيلم مؤلف من ثلاث قصص، مثل عبدالحليم، مع زيزي البدراوي وسعاد حسني، في ثالثتها، من إخراج فطين عبدالوهاب. وفي العام ١٩٦٢، أنتجت «الخطايا»، قبل أن يصبح محمد عبدالوهاب الشريك الثالث، ليصبح اسمها «شركة أفلام صوت الفن».

لا أدّعي دراسة نقدية. المقالة تلك محاولة للبحث في عناوين عامة. رغبة في إثارة نقاش حول الجانب التمثيلي لمطرب لا يزال حاضرا في الذاكرة والوعي ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



تكلف ١٨٠ مليون دولار واستغرق ١٤ شهرا

سيد الخواتم فيلم غريب عن رواية أغرب!

قد لا يعرف كثيرون أن فيلم «سيد الخواتم» الذي حصل على اثني عشرة جائزة أوسكار، والذي حقق نجاحات كبرى في صالات العرض، والمنتظر أن يعرض جزآه الثاني والثالث على التوالي، مأخوذ عن رواية ضخمة لمؤلفها «ج. ر. توكلن» الذي استغرق ثلاثة عشر عاما للانتهاء منها. وقد لايعرف كثيرون أيضا ان هذه الرواية التي نالت نصيبا وافرا من الشهرة إلى درجة دفعت كاتبها إلى ترك منزله والانتقال للسكن في مكان آخر هربا من المعجبين، كانت مرفوضة من مسؤول الصحيفة الفنية الذي تساءل في غضب: «من الذي سيقرأ ٤٢٣ صفحة من رواية غير مكتملة الأحداث لمخلوقات عجيبة تحمل أسماء محيرة»! لكن الرواية نجحت، ثم تحولت إلى فيلم ناجح متعدد الأجزاء. وفي محاولة الدخول أكثر إلى عالم ذلك الفيلم الظاهرة، ننشر هنا حوارا للمخرج بيتر جاكسون يشير فيه إلى أسباب اختياره لهذه الرواية العجيبة، وكيف تعامل معها؟ وما الصعاب التي واجهته أثناء تنفيذ الفيلم؟

إعداد: ميس العثمان - الكويت

في البداية وقبل الشروع في نقل حوار بيتر جاكسون، تهمنا الإشارة إلى أن أحداث الرواية تدور حول عالم غرائبي يتمحور حول مهمة يقوم بها الشاب «فرودو» هدفها حماية الأرض من خطر الشيطان «سورون».

ومن أجل تنفيذ مهمته شبه المستحيلة فقد كان على «فرودو» أن يسافر إلى مقاطعة «موردور» التي يقطن فيها الشيطان حاملا معه أحد تلك الخواتم مصدر كل الضغائن والأحقاد التي تسود الأرض، يعاونه في ذلك مجموعة من المخلوقات هي خليط من بشر وأقزام وجان.

وقد يكون من المثير أن نعرف، أن هذه الأحداث الغريبة، قد استلهمها كاتبها ج. ر. توكلن. حسبما يقول بالمصادفة حينما كان يصحح مجموعة من اختبارات الطلاب في الجامعة، فاستوقفته ورقة أحدهم، وقد كانت خالية من الإجابات عدا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«فرودو، وصديقه ومواجهة الخطر»

بعض الكلمات التي خُطت بشكل واضح وقد أثارت لديه الدهشة. وكانت هذه الكلمات هي: «هنا، على سطح هذه الأرض، في حفرة كبيرة بالغة العمق، تعيش مخلوقات نادرة وعجيبة بأرجل صغيرة وأحجام ضئيلة..!!».

أما بيتر جاكسون... ذلك المخرج الطموح الذي اجتهد من أجل الظهور بما يليق بتلك الإنتاجات الثلاثة المتتالية، التي صورت دفعة واحدة فأثرت أكثر مما كان متوقعا، فظهر فيلمه سيد الخواتم «The Lord of The Rings» عملاقا ومتميزا في نواح عدة، فيقول: «كان الاتفاق في البداية على أن تخرج القصة موزعة على فيلمين منفصلين تماما. لكننا آثرنا أن نجمعها في فيلم واحد، يمتد لساعتين. على أن نكرس جهودنا في نقطة واحدة. وبالفعل بدأ العمل الجاد والحقيقي في التبلور أمام أعيننا خاصة بعد أن وقع اختيارنا على شركة «New Line» لإنتاج الفيلم بدلا من «Miramax» المرشحة الأولى».

وعن مدى ما أصابه من خوف وإرهاب خلال محاولاته الأولى في تثبيت الفكرة، يعترف بيتر جاكسون بأنه عانى الكثير من الخوف والتردد في البداية، بل يؤكد: «... وخلال تلك الأيام التي عانيت فيها الخوف والتردد، تساءلت عن جدوى ذلك. فالخوف لايولد إلا ضعفا وترددا. غير أنني من أولئك الذين يحبون صناعة الأفلام الخيالية، وسيد الخواتم، الذي يجمع بين الخيال والحماسة والإثارة، جعل منا كفريق عمل دوامة من النشاط».

وعن خطواته الخاصة في إخراج هذا الفيلم الذي امتد أربعة عشر شهرا، ولماذا استغرق كل هذا الوقت من التصوير... يقول جاكسون «من المعتاد أن يأخذ التصوير فترة تتراوح بين ١٢ و١٦ أسبوعا، إلا أننا آثرنا أن نعطي هذا العمل ما يستحقه من الجهد، وكان لهذه المدة الطويلة من التصوير الكثير من الإيجابيات، كانت بمنزلة اختبار لمدى ثباتنا وقدرتنا على البقاء والاستمرار، ومن إيجابياتها ايضا انه كان لدينا أناس لم يؤدوا أي عمل في حياتهم، وعليهم ان يباشروا حياة جديدة معنا، فكنا بمنزلة فريق عمل بروح عالية ورغبة أكيدة في تنفيذ العمل بشكل يليق ورغبتهم».

لكن... أن يكرس مخرج نفسه وذهنه لتصوير سبع وحدات منفصلة في وقت واحد، هو أمر أشبه بالكابوس بالتأكيد، فكيف تعامل بيتر جاكسون مع هذا الجهد الذهني الخارق؟... يقول:

«أن تصور فيلما سينمائيا بهذه الضخامة هو أمر أشبه بخوض حرب حقيقية. ومع ذلك دعوني أعترف بأنني لم أتمكن من التحكم والتوجيه في كل الأمور، إلا أننا أصررنا على الاستمرار في التصوير على الرغم من كل المعوقات، وكنا قد ربطنا عن طريق الأطباق الفضائية ما يتم تصويره في أماكن بعيدة، في حين كنت أتولى الإشراف على اللقطات المهمة، وأوجه اللقطات البعيدة من خلال مراقبتي لها عبر شاشات ضخمة تبث لي ما يتم في مواقع تبعد منا مئات الأميال... حقا لقد كان عملا مضنيا».

وفي مثل هذه الأعمال الضخمة كثيرا ما تخرج إشاعات تصيب العاملين فيها، وقد تصل أحيانا إلى حد اختلاق معارك واختلافات بين الفنانين. ومن هذه الإشاعات ما تحدثت عنه الصحافة من خلاف دار بين بيتر جاكسون وجورج لوكاس... إلا ان جاكسون ينفي هذه الإشاعة، بل يؤكد أن «بعض العناصر في الصحافة تخلق كعادتها وجود تنافس بيننا. وهذا بعيد تماما من حقيقة ما حدث. فجورج لوكاس ساعدنا كثيرا في سنوات عملنا الثلاث الماضية، وتحديدا في مراحل ما قبل التنفيذ. وقد كنا بحاجة إلى أن نضع تصورا أوليا لبرنامج الكومبيوتر لبعض اللقطات، وعلمنا فيما بعد، أنهم كانوا يعملون على توليف لقطات خاصة بفيلم «حرب النجوم» الجديد، فقمنا برحلة قصيرة لتعلُّم كيفية التعامل مع برنامج الكومبيوتر المستخدم في الإنتاج السينمائي، وكانت نصائحه لنا بمنزلة الدفعة الأولى للبدء في مشروعنا الخاص».

ومن الأقاويل التي تقترب من الحقائق تلك التي تخص تقطيع الفيلم، وبالتالي تقصير مدة عرضه بحيث يتسنى لعدد أكبر من دور العرض تقديمه لأكبر عدد من الجماهير! وعن هذه الأقاويل يقول بيتر جاكسون:

«... من الأمانة القول إن هناك العديد من المشاهد الرائعة التي صُورت ولم تُوضع على الشريط خلال المونتاج. ولكن ذلك كان لمصلحة العمل ككل، فما يهمني هو أن يكون الفيلم ذا تأثير انفعالي عاطفي، بحيث ينتقل المشاهدون مع لقطات الفيلم في أرجاء الأرض، يعيشون الأجواء ويذرفون الدموع متى شعروا بالحاجة إلى ذلك. وأذكر أن الشركة المنتجة «Newline» طالبتنا بعرض ما يوازي الساعتين ونصف الساعة من الفيلم. وفي الحقيقة كنا قد أريناهم الفيلم بوضعه الحالي والذي يستغرق ١٦٨ دقيقة دون الإعلانات، وقالوا لنا إن فترة الساعتين ونصف الساعة هي الفترة الزمنية المناسبة، وقد وافقنا لإيماننا بأن على الفيلم ألا يكون أطول من اللازم حتى لا يصيب المشاهد بالملل والضجر».

من المؤكد أن رواية بهذا الحجم، كُتبت منذ سنوات، وعلى مدار سنوات طويلة، تشعر عائلة كاتبها بأن الأمر سيتغير كثيرا حين تتحول إلى فيلم لن يتجاوز، ومهما طال زمنه الساعتين ونصف الساعة.

وهو الأمر الذي يبعث على التساؤل حول إن كان قد حدث نوع من التواصل بين المخرج وأسرة الكاتب قبل الشروع في العمل... إلا أن بيتر جاكسون ينفي أي نوع من هذا الاتصال ويضيف «... أعلم أنني سأكون محبطا لهم. إلا إذا أحسنوا التركيز فيما أصبو إليه من إبداع في العمل. وأخشى أن أسمع بعضهم يقول «يراودنا شعور بأن ليس هذا ما كان يتخيله والدنا»... هنا يصعب عليهم، كونهم ليسوا من العاملين في المجال السينمائي، أن يميزوا بين ما يجب أن يضيفه المخرج والسيناريست من فنون الدراما ليحوله من مجرد رواية إلى حدث تترجمه العين ويقبله العقل في آن واحد... ومع ذلك أرجو أن يشاهدوا الفيلم يوما ما، وأن يبدوا رأيهم النقدي حوله، وأتمنى أيضا أن أرى تقديرهم لفريق العمل على الدعاية التي أحطنا بها عمل والدهم السيد توكلن».

والرواية، كما أشرنا، مملوءة بالمخلوقات الغريبة صغيرة الحجم. وهو أمر يشكل بالتأكيد صعوبة أمام المخرج في تحقيقها بالشكل المطلوب... فكيف استطاع جاكسون أن يتغلب على هذا الأمر... هذا ما يوضحه بقوله «... لقد استخدمنا الكثير من الأدوات لمساعدتنا في تجسيد تلك الشخصيات بالشكل الذي ينبغي الوصول إليه. اخترنا الموقع الأكبر حجما، بحيث تبدو هذه المخلوقات أصغر حجما. وهكذا تحايلنا على مشكلة الحجم، كما كان هناك كثير من اللقطات المأخوذة على الشاشة الزرقاء «Bleu Screen» وكنا نستخدم الكاميرا بزوايا معينة لتظهر حجم تلك المخلوقات كما نريده».

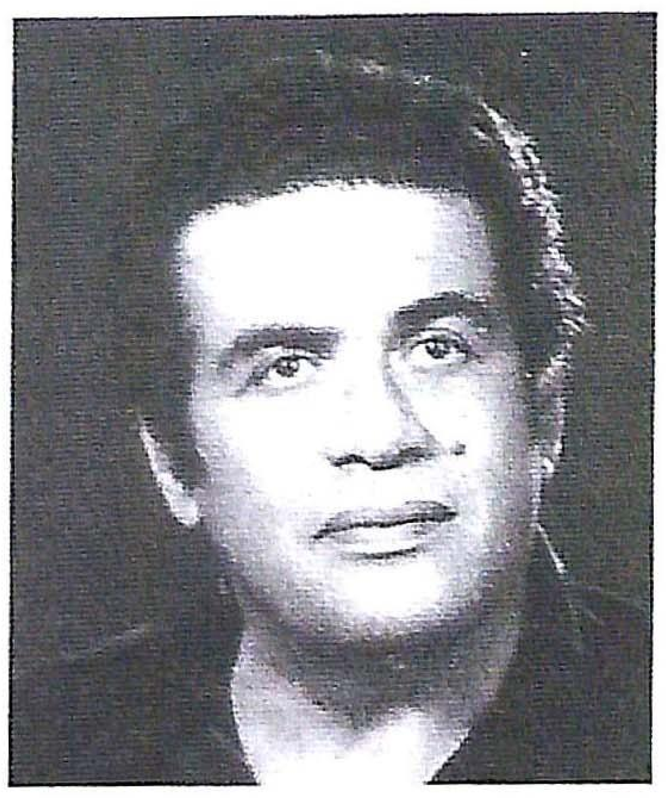
ومن الصعاب التي تتذكرها بيتر جاكسون، تلك التي واجهته بسبب الطقس وتغيير الظروف الجوية التي كادت تطيح بجهد شهور طويلة... وها هو يتذكر:

«... تعرضنا لعاصفة شديدة، عندما كنا نستعد لتصوير مشهد دقيق جدا، أيضا فإن الثلوج هطلت بغزارة في أحد مواقع التصوير، فاضطررنا إلى الانتقال إلى مكان آخر، واكتشفنا فيما بعد أنه كان قد تعرض هو الآخر للتلف من قبل تلك العاصفة الثلجية! وهكذا أجلنا تصوير المشاهد واستبدلنا بها أخرى في مواقع مغطاة لنحقق أكبر قدر من الاستفادة بالوقت الذي يكلف كثيرا، وبالمقابل أتذكر أنه قد مر بنا عدد من المواقف المضحكة، وهو أمر طبيعي مع فيلم صُور في أربعة عشر شهرا... فهناك ما سيصيبك بالإزعاج، وهناك أيضا ما سيجعلك تضحك إلى حد الهستيريا، إلا انني كنت واعيا بضرورة أن أكون صارما مع فريق العمل، حتى لا يحدث نوع من التراخي أو التسيب».

الاحتفال برحلة الانطلاق

(*) الحوار مأخوذ عن مجلة Total Film، عدد يناير ٢٠٠٢

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



يعد فتحي غانم (١٩٢٤. ١٩٩٩) أحد عمالقة الرواية والقصة القصيرة في العالم العربي. حصل على ليسانس الحقوق عام ١٩٤٤، وعمل مفتشا للتحقيقات في وزارة المعارف، ثم اختار طريق (الأدب)، ونشر أولى قصصه القصيرة، وكانت بعنوان «غليان الماء» في مجلة الفصول عام ١٩٥٠، التي عمل بها بعد ذلك في عام ١٩٥١ فكانت مدخله إلى عالم الصحافة، ثم انتقل بين عدد من المجلات، حتى شغل عددا من الوظائف القيادية في دور الصحف المصرية. وإذا كانت أولى رواياته «الجبل» (١٩٥٧) عن تجربة حقيقية عاشها خلال عمله في وزارة المعارف، فإن الصحافة فتحت له دربا للتغلغل إلى أعماق المجتمع المصري، خصوصا ما كان يجري بين كواليس الحكم، كما عرفته على التفاعلات التي تحدث للبشر خلال محاولة الاتصال بالسلطة، وهو ما صوره بصدق في روايات، منها: «الرجل الذي فقد ظله»، «زينب والعرش»، و«الأفيال»، إضافة إلى إنجازاته في مجال القصة القصيرة، التي بلغت خمس مجموعات قصصية.

حسين عيد - مصر

الفنون والفنانون في عالم فتحي غانم

هكذا دانت الشهرة لفتحي غانم بأعماله الروائية، التي بلغت خمس عشرة رواية، تحول بعضها إلى أفلام سينمائية بالعناوين نفسها، مثل روايات: «الجبل»، «الرجل الذي فقد ظله»، و«قليل من الحب... كثير من العنف» كما تحولت روايتان إلى مسلسلين في التلفزيون، هما: «زينب والعرش»، و«الأفيال».

كما كانت له سهرة تلفزيونية عن رواية «حكاية تو» وبالعنوان نفسه.

وبما أن فتحي غانم صور ببراعة حركة شخصياته الروائية خلال صراعها الضاري من أجل أن يتبوأ كل منها مكانا مرموقا على العرش، كان منطقيا أن نجد بينها شخصيات من عالم الفن: ممثلين، ممثلات، مخرجي سينما، موسيقا، مطربة، فنانا تشكيليا، وهو ما سنخصص له جزءا خاصا: (عالم الفنون). كما كان من بين تلك الشخصيات: كاتب مقالات، سيناريست مسلسلات تلفزيونية، مؤلف روايات، مؤلف قصص قصيرة.

ولكن، ماذا كان (مدخل) فتحي غانم إلى عالم الفنون؟! كيف (تناول) فتحي غانم عالم الفنانين؟! ما الذي استأثر (باهتمامه) أكثر؟! ما (التطور) الذي طرأ على رؤيته لهم بمضي الزمن؟! كيف تأتّى لفتحي غانم تصوير دقائق عالم الفنون بمثل تلك البراعة؟!

مدخل السمعة

تعني السمعة ما انتشر وشاع حول شخص معين، وأصبح تتناقله الألسن، بحيث يتحول بمضي الوقت إلى شيء لصيق به، يصعب التخلص منه. وقد تحسن سمعة شخص ما أو تسوء حسب ما يشاع عنه. ومن غرائب الأمور أن أنواعا معينة من الفنون التصقت بها سمعة ضارة، أثرت بالتالي فيمن يشارك فيها. وقد اتخذ فتحي غانم من موضوع السمعة (مدخلا) إلى عالم الفنون، وقد تناول في ثلاثة مناح، هي: وسط التمثيل، الرقص الشرقي، وإلقاء المونولوجات والنكات في الأفراح، وذلك عبر ثلاثة من أعماله... بدأ أولا في قصة بعنوان «خالتي عليّة». من مجموعة قصص «سور حديد مدبب» (١٩٦٤)، حيث تدورالقصة حول زوجة تقضي إجازة صيف مع زوجها في مصيف «رأس البر» فإذا بها تفاجأ بإعلان عن مسرحية ستعرض في رأس البر، وتمثل فيها خالتها الممثلة عليّة برعي، وركبها الخوف من أن يضبطها زوجها ومعها الإعلان، لأن العلاقة مع خالتها مقطوعة منذ زمن بعيد، بعد أن خرجت عن طوع العائلة ومارست التمثيل، وحتى حين أهدتها هدية بمناسبة زواجها نصحتها الأم بأن تقبلها على أن تخبر الزوج أنها من الأم. المشكلة أن زوجها «زوج محافظ» رجل أصول، يحب الحشمة».

وقد ازدادت غيرته عليها وتصاعدت حتى حرمها من استحمامها المبكر جدا في البحر، وهو ما دفع بها إلى حافة الانفجار، فانتهزت فرصة خروجه في الصباح، وانطلقت تبحث عن خالتها حتى وجدتها، وراحت تقبلها وهي تبكي «كان وجهها عجوزا مكرمشا. وزادت الطيبة في وجهها»، فاندفعت متهورة ودعتها إلى زيارتهما في عشتهما. وحين عاد الزوج عرفته إليها فاستقبلها بحفاوة: «إنه رجل أصول»، ثم ذهبت لتعد طعام الغداء وتركتهما يثرثران، وكانت تحس أنه سيطلقها بمجرد مغادرة خالتها. ولكن حين استأذنت الخالة لتنصرف ألح الزوج على أن يوصلها إلى لوكاندتها، وحين رجع نظرت إليه وهي خائفة، وهو يحملق فيها، وفجأة صاح «خالتك عزمتنا الليلة على المسرح...»، وكان يبتسم!

هنا، دمغت (سمعة) الوسط الفني للتمثيل بالسوء، لكن الاحتكاك والتعامل المباشر كشفا المعدن (الإنساني) للممثلة، وأنها مجرد بشر مثلنا، أصابها رذاذ لاذنب لها فيه، فأقبل على التعامل معها بعد أن زالت غشاوة سوء الفهم!

ثم تناول فتحي غانم الوجه (المقابل) لما سبق على مستويين، أولا في رواية «زينب والعرش» (١٩٨١)، وكان حول (راقصة) توارت حكايتها وراء إحدى الشخصيات المحورية، وهو أحمد دياب رجل المخابرات القوي، الذي عينته الثورة رقيبا على جريدة «العصر الجديد»، فبدأ يضع خطة لتنظيم الصحافة، وكان لأحمد دياب قصة مشهورة أيام خدمته بالسويس قبل الثورة، حين وقع في غرام راقصة اسمها «نزهة» تعمل في كباريه هناك، دون الكثير من الضباط الذين كانت لهم معها صولات وجولات، ولم يحاول أن يقربها، لأنه كان يفكر في أن ينقذها من حياة الدعارة التي تعيشها. وخشي زملاؤه عليه من تكرار لقاءاته معها، أن يسقط في شرك الزواج منها، فدبروا الأمر كي يجمعوهما معا فى غرفة واحدة، حتى يهدأ هو وتكف هي عن ممارسة هوايتها في اللعب بأعصابه، وحددوا للحفل الليلة نفسها التي سيعود فيها دياب الى السويس، وكان تخطيطهم أن يدخل دياب وهي ترقص لهم عارية، ونجح التخطيط، ووقف دياب مذهولا، فأدخلوهما إلى حجرة النوم، وأغلقوا عليهما الباب، وحين رأته نزهة طوقته بذراعيها، لكنه دفعها بعيدا وانصرف. ثم أمضى معها ليلة أخيرة كوداع، أثمرت ابنتها سوسن، التي عاشت وماتت دون أن تعرف من أبوها، لأن نزهة كانت مقتنعة في أعماقها بأنه لن يتزوجها أبدا... ولم يقابل دياب نزهة فعلا إلا بعد سنوات طويلة، كرسول للإنسانية والأخلاق، كي ينقذ صديقه الصحافي يوسف من زينب فهاجمته بشدة، مانعة إياه من تكرار فعلته القديمة مرة ثانية معهما، وفاجأته بحكاية ابنته التي ماتت من دون أن يراها ومن دون أن تعرف حتى بوجوده!

ولنتوقف قليلا، أمام اسم الراقصة «نزهة»، الذي اختاره فتحي غانم لها، بما يتضمنه من إيحاء بأنها محض لحظات للتجول بعيدا عن الواقع اليومي المألوف، وهو فعل جميل، يمتع النفوس ويروح عنها وتبدأ دائرة سوء السمعة. حين يتجاوز الرقص منطقة الفن ويلتحم بممارسة البغاء. وربما نشأ الخلل مع أحمد دياب، في أنه لم يتوقف عند حدود الإعجاب برقصها، بل تعداها إلى رغبة (مثالية) في إنقاذها من عالم الدعارة الذي سقطت فيه. هنا، يمكننا أن نفهم لماذا أذهله فعل الصحاب، حين فجع بحقيقتها، ففر أولا، ثم رجع إلى لقاء أخير، من دون أن يدري بثمار ما فعل، فلما حاول أن يتدخل ثانية في إفساد علاقة أخرى، وقفت له بالمرصاد، فانصرف مذهولا، فاقد الحماس، ليستقيل من عمله، ويلجأ إلى الدين، آملا أن يجد فيه ملاذا!

تكرر المعنى ذاته في رواية «قليل من الحب... كثير من العنف» (١٩٨٦)، وذلك حين كان والد فاطمة، إحدى الشخصيات المحورية في الرواية، يعمل (منولوجستا). وانظر إلى الابنة، وهي تتطلع إلى عيني أبيها، فتتخيل أنهما تحدثانها بواقع حال الأب «أنا بلا حول ولاقوة يا ابنتي، ولكني قادر إذا شئت أنت، أن أفديك بروحي، أنا ضعيف هالك يا ابنتي، ضاعت حياتي، ولا أملك سوى حنجرة تطلق صوتا متحشرجا بالمنولوجات، وجسد يحييه الأفيون ويقتله، ومع ذلك أشعر معك بأني ملك جبار، طاغية مستبد، وإذا شئت أنا، فأنت على استعداد لأن تفديني بروحك. من يريد أن يملك أكثر من هذا في هذه الدنيا الرخيصة المصنوعة من تراب، ومآلها التراب. الكل يهزأ مني، ولن أخدع نفسي، فأنا جربوع بين الجرابيع... أحيانا أتوهم أني فنان عظيم سيئ الحظ، ولكني فنان غلبان على باب الله، مواهبي محدودة، فأين أنا من إسماعيل يس ومحمود شكوكو».

هنا، أيضا، لم يكن العيب في مهنة الأب (منولوجست)، لكن العيب برز واستشرى حين أدمن تعاطي الأفيون، (فساءت) سمعته، وأثرت فيمن حوله، ثم ساء مآله. وانظر كيف رآه شخص آخر يعشق ابنته التي لا تعيره اهتماما، فإذا هي ابنة المنولوجست زكريا «الأفيونجي» الذي كان يقول المنولوجات والنكات في الأفراح، ويضربونه على قفاه في كل ليلة. كان ألف رحمة عليه، يأكل بقايا موائد الأفراح، ويدس بعض الطعام في صرة لتأكل فاطمة وأمها شفيقة، ولكنه كان يذهب إلى غرزة وينسطل، ويعود بلا طعام ولا نقود، فتضربه شفيقة ويجلجل صوتها في الحارة».

عالم التمثيل

لنجوم السينما شهرة خاصة، وبريق مميز يخلب ألباب الجماهير، بحكم الأفلام التي يمثلونها، وأخبارهم وصورهم التي تتناقلها أجهزة الإعلام المختلفة. وقد اقترب فتحي غانم من عالم هؤلاء النجوم في رواية «الرجل الذي فقد ظله» (١٩٦٢)، وتركز اهتمامه على نجوم السينما بشكل خاص، لأن التلفزيون خلال فترة كتابة الرواية، في بداية الستينيات، لم تكن شعبيته قد اتسعت بعد وبالتالي لم تتسع شهرة نجومه. قدم فتحي غانم نموذجين من الممثلين، أحدهما دانت له الشهرة فعلا (أنور سامي)، والنموذج الثاني فتاة تحلم بالدخول إلى عالم النجوم (بهية عبدالرحمن).

اجتذب بريق الشهرة بهية عبدالرحمن، ابنة الثامنة عشرة، ذات الجمال الباهر، إلى عالم السينما، وتعرفت إلى النجم الساطع أنور سامي، الذي اختار لها اسما سينمائيا هو سامية سامي. وبدأ الحلم يتحقق حين نشر لها الصحافي يوسف منصور خبرا مع صورتها في جريدة «الأيام». ولنتابع مشاعر سامية مع الممثل أنور سامي، وهو يصطحبها في سيارته، مستمتعا بشهرته «كان أنور يسير بعربته في بطء... يتلكأ بها، وهو ينظر إلى كل سيارة تمر بنا ، هو وبجواره سامية، نظرة خاطفة سريعة، ليتأكد أنهم رأوه وعرفوه. وكان ينظر إلى المارة على الرصيف، الرجال والنساء على السواء كأنه يقول لهم هأنذا نجمكم العظيم أنور سامي. وإذا عرفوه وأشاروا إليه، ابتسم وأسرع قليلا حتى يبتعد عنهم، ثم يعود ويتلكأ باحثا عن معجبين آخرين. كان الجميع يعرفونه، عساكر المرور، المنادون، حتى المتسولون كانوا يعرفونه، وشعرت بزهو لأني معه، ولأن الناس كلهم ينظرون إليّ في اهتمام، والبنات يحدقن فيّ، يحسدنني... ولم يضايقني أن الناس كانوا يهتفون: أنور سامي... أنور سامي... ولايهتفون باسمي... كنت اشعر بأن يومي قريب، يوم يعرفونني كما يعرفونه، ويهتفون باسمي كما يهتفون باسمه».

وأتيحت لها الفرصة، حين مثلت دورا صغيرا في مشهد من فيلم أمام يوسف وهبي، وحين سألته عن رأيه في تمثيلها، واجهها بالحقيقة المرة «روحي يا شاطرة دوّريلك على عريس»، فمنحتها تلك الإجابة، قدرة على مواجهة الذات وتعريتها بقسوة «نعم. أنا نصابة. أليس ما أريده فعلا، هو الشهرة والمال، وأن أكون ممثلة مشهورة. هذا هو ما أحلم به. أنا لا أحلم بالفن، ولم يعلمني أحد الفن، كلهم يكتفون بجمالي، وكلهم على استعداد لأن يجعلوني أعظم ممثلة، لو... رضيت...»، وقد ظل هذا الثمن يطاردها لفترة طويلة بعد ذلك، وهو ما أسفرت عنه، وهي تتذكر حين دخلت، ستوديو مصر لأول مرة «كنت أظن لسذاجتي، أن جمالي سيساعدني، وسيشق لي طريقا في دنيا السينما، فأصعد إلى سمائها وأسطع كنجمة لامعة، ولكن جمالي كان هو العقبة التي سدت الطريق في وجهي. إن دنيا السينما غابة مملوءة بالذئاب... كلهم ذئاب... المنتجون والموزعون والمخرجون والممثلون والمصورون.. كلهم... كلهم... ذئاب».

وكان حتما بعد أن اكتشفت حقيقتها أن تتسع نظرتها، فتزداد وعيا بما حولها «لقد أصبحت الدنيا على غير ما كنت أتوهم إنها ليست سهلة. الفرحة صعبة، والسعادة بعيدة، ونفسي لم تعد راضية عن شيء، ولم تعد راضية حتى عن نفسي... الدنيا كالطاحونة، تطحن الناس، طحنت أمي فأصبحت ما هي عليه، وهي تريد أن تطحن يوسف وتطحنني...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

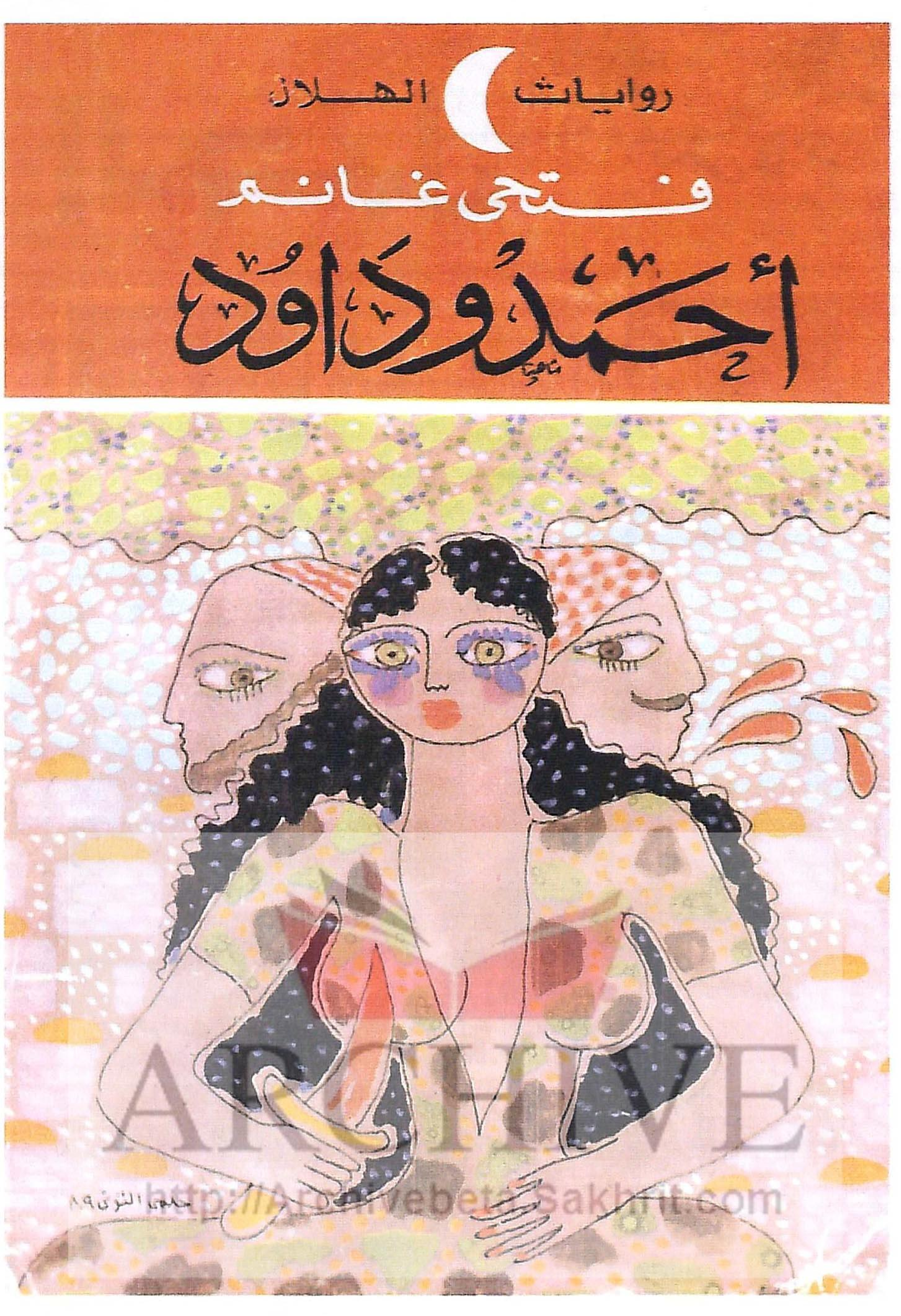
أهذا هو مصيرنا».

ومن ناحية أخرى تكشفت أمامها (حقيقة) أنور سامي، الذي حاول الحصول عليها مرارا، وإذا شهرته لم تستنقذه من (وحدة) ضارية يعانيها «وأنا فقير... ماكانش حد بيسأل عني... أي حتة واد هلفوت لابس جزمة مقطعة، وبعد أن اشتهر، ودانت له الأموال «أصبح الآخرون يتمنون موته، حتى أمه تتمنى أن يموت حتى ترثه».

ولأن سامية سامي لم تمتلك (موهبة) حقيقية، بل كان طموحها الذي يستند إلى الجمال، يحثها باستمرار على اختراق الحواجز، كان جسد ها هو الثمن. الشهرة مقابل الجسد. وحين دخلت في علاقة حب عنيفة مع الصحافي الذي نشر أول صورة لها، ضحت بمستقبلها الفني الموهوم، متمسكة بحبيبها، الذي تخلى عنها في النهاية، فاختارت، كمن تنتقم من كل خسائرها في الفن والصحافة، شخصا بديلا يمتلك الشهرة والمال، هو رئيس تحرير جريدة الأيام، وقبلت الزواج منه، على رغم فارق السن الهائل بينهما!

تناول فتحي غانم الوجه (المقابل) الموهوب في (التمثيل)، في رواية «ست الحسن والجمال» (١٩٩١). التي دارت حول اهتمام ثورة يوليو بإنتاج فيلم عالمي عن الثورة يحقق لها قدرا كبيرا من الدعاية، واستقدمت له عددا من فناني السينما العالميين، وكان المسؤول عن التنفيذ رجل المخابرات مراد عبدالتواب، الذي وسط جاره مدرس اللغة الإنكليزية في مدرسة باكوس في الإسكندرية عمر عبدربه، ليكون همزة التعامل معهم، وكانت الفتاة «دنيا» ذات الجمال المصري الباهر، أو كما رآها المخرج الأمريكي زخاري ستون «السمراء الجميلة، الخمرية الجميلة، العيون العسلية الجميلة، القوام الزنجي الجميل، أروع خلطة جمال في العالم. الجديد أنها تثق في نفسها، تثق في جمالها، تثق في موهبة التمثيل لديها». ولعل المخرج الأمريكي الشديد الحماس لها قد ساعدها على الأداء الجيد، تارة وهو يؤكد عليها مرارا وتكرارا «من المستحيل أن يضع الله هذا الجمال ليدفنه في الخجل، يجب أن تتحرري من كل القيود»، كما شجعها بقوله «الجمال لا يخجل، صاحب السلطة لا يخجل من ممارسة سلطته»، كما حاول إقناعها بالتجرد من ملابسها إذا استدعى الموقف ذلك، على رغم أن دينها يحرم ذلك، قائلا «أظن أن كل الأديان تحرم هذا... ولكن السينما لم تكن معروفة عندما ظهرت الأديان. أنت تتجردين من ملابسك ليكشف عليك الطبيب. هذا عمل. هل تفهمين؟ عمل لا صلة له بالجنس أو الخطيئة». ولعل دوره الحاسم في مساعدتها بلغ ذروته حين قرر أن يلعب دور البطولة أمامها في الفيلم، الذي أوضح لها دورها فيه، قائلا «أنت الفتاة المصرية الطيبة التي جن بها الملك. معنى ذلك أن جمالك له سيطرة. هو ملك يقود الجيوش، وأنت ملكة تقودين قلوب الرجال. أتصورك تسيطرين بجمال رباني. جمال طيب بريء، نادر كمنظر طبيعي في الصحراء، جمال عميق يرى فيه الإنسان أبدية الروح. جمال يستفز رجلا صاحب سلطان. يشعر بجبروت القوة. قائد جيوش يحارب ويقتل ويسفك الدماء رجلا باع نفسه للدنيا أو للشيطان. الصراع الأبدي بين سلطة الخير وسلطة الشر». أما نهاية الفيلم فستكون «مشهدا ساخنا بين البطلة والملك، يتهمها بالخيانة، لأنها أعطت جسدها لشاب جائع، خاب أمله فيها لأنها فضلت عليه ضابطا في الحاشية، حبسها خلف الجدران وفقد سيطرته على العرش». من أجل كل ذلك، جاء تمثيل دنيا في الفيلم رائعا، بعد أن حدثت الألفة بينهما، ولم تعد تخجل أثناء التمثيل!

وعلى رغم أن دنيا بنت الأسطى طه النجار، وابنة إحدى البيئات الشعبية في الإسكندرية، وعلى رغم قبولها أن تكون خطيبة عمر عبدربه المدرس، همزة الوصل الذي أتاح لها فرصة التعرف إلى المخرج زخاري، إلا أنها، بعد أن انفتح أمامها طريق الفن على



مصراعيه، سرعان ما نبذته إلى مراد عبدالتواب رجل المخابرات القوي، الذي عرفها على مخرج مصري ومنتجين من لبنان وسورية، وكانت اللقاءات تحدث في مكتبه، حتى يعرف الجميع أن الثورة تدعمها، ثم عرض عليها الزواج، وتزوجها فعلا، وكون لها شركة إنتاج سينمائية اختارلها اسم «دنيا فيلم»، لكنه سرعان ما أسفر عن وجهه الحقيقي، وبدأ يتيه غرورا أمامها ويعيرها بأصلها، على رغم أنها عرفت منذ الأيام الأولى للزواج «أن وسامته على حساب فحولته»، لكنها في نهاية المطاف حققت حلمها وحملت منه. «كانت تجربة الحمل مروعة. أدركت معنى أن تتخلى عن جمالها لأي مخلوق، حتى لو كان جنينا في بطنها»، وأنجبت علاء الدين، بينما استمرت علاقتها تتدهور مع مراد، ومات ابنها، وخيم الحزن على البيت. لكن مراد استمر يستقبل ضيوفا في بيته، إذا بواحد منهم، اعتبره مراد مسلما عصبيا، يدعى سيد الحسيني، رفض أن يجلس مع شاربي الخمر، ينصحها «أعطاك الله جمالا لتصونيه عن عيون السكارى». وذات يوم وجدت دنيا عمر أمامها عند باب الاستديو، كشبح انتفض من الماضي، وقال لها «إن الغرور أصابك. أقول لك واسمعي جيدا ما أقوله. أنت يا دنيا يا بنت الأسطى طه، يا من تظنين أن جمالك يسمح لك بأن تفعلي أي شيء على حساب مشاعر الآخرين وكرامتهم، أنت يا دنيا لك يوم». لكنه تدريجيا بدأ يتقبل الوضع الجديد، واندرج في مجال الكتابة للسينما، وأعد لها معالجة سينمائية، لم يكتب لها أن ترى النور، ربما بسبب مراد، الذي ازداد تجبرا، حتى أنها رأت يوما كشفا بأسماء من سيعتقلون، وكان على رأسه سيد الحسيني، وفيه أيضا

عمر عبدربه، وحين واجهته أخبرها أن الأول إرهابي وأن الثاني شيوعي!

في أعقاب هزيمة ١٩٦٧، سقط مراد وانتحر، وقيل أن دنيا سلمت أوراقا للمحكمة فدانته. ومثلت دنيا فيلما جديدا حقق أعلى الإيرادات، وهرب سيد الحسيني من المعتقل إلى الخارج، وفتح الله عليه وبارك في أمواله وتجارته، وقيل إنه سينقل نشاطه إلى القاهرة، كما أفرج عن عمر عبد ربه، فخرج مضعضعا من المعتقل.

وكان الزمن ينقضي، ودنيا «لا تعلم أن الجمال له نهاية، والصبا له نهاية»، ولم تعد تتحمل الإشاعات، على رغم أنه لم يثبت ضدها شيء، وراحت تغرق ذكرياتها بالأقراص المهدئة. وبعد سنوات من الانفتاح الاقتصادي عاودت الاتصال بعمر عبدربه، وطلبت منه أن يعد سيناريو فيلم عن حياتها، قائلة «تذكر فيلم زخاري، الملك اختطفني من حبيبي أحمد، مراد كرر الشيء نفسه. اختطفني منك. أنت وأنا كنا ضحية، ابني أيضا، أربع ليال وأنا ساهرة بجواره، حتى سقطت مغشيا علي، فتركه مراد وحده، وأيقظني في الصباح ليقول لي إنه مات. هذا لابد من أن يظهر في السيناريو». وبدأ عمر كتابة السيناريو بتشجيع من سيد الحسيني، رفيق المعتقل، بأن يركز على مشاهد التعذيب. وتتطور الأحداث، وإذا بالحسيني أحد مليونيرات الانفتاح، يتقدم إلى دنيا، ويتزوجها، معللا الزواج «لأصون نفسي وأصون جمالك»، مع وعود بعودة قوية إلى السينما، سرعان ما تبخرت، كأنها كانت حلما، وتزايد حديث الإيمان، «ومازال حديث الإيمان يحوم وتخشى أن تقاومه، لعلها في قرارة نفسها تريد أن

تستسلم لجمال الكون وخالقه. ولكنها تغطي وجهها الجميل، وتبتهل إلى الله أن يغفر لها ذنوبها. تطلب السكينة». وذات صباح، اختفى الحسيني، وإذا بالشرطة في البيت، كانوا قد قبضوا عليه، ووضعوا أمواله تحت الحراسة، فأرسل لها من السجن ورقة الطلاق!

وتدريجيا، بدأ الخناق يضيق حولها في عزلتها، فالصيدلي يرفض إرسال مزيد من الأقراص، لأنها لم تدفع ديونها السابقة، واعتذر البقال بالمثل عن إرسال الشراب، لكنها ظلت سادرة في غيها «أنا دنيا النجمة العالمية، أجمل نساء العالم»!

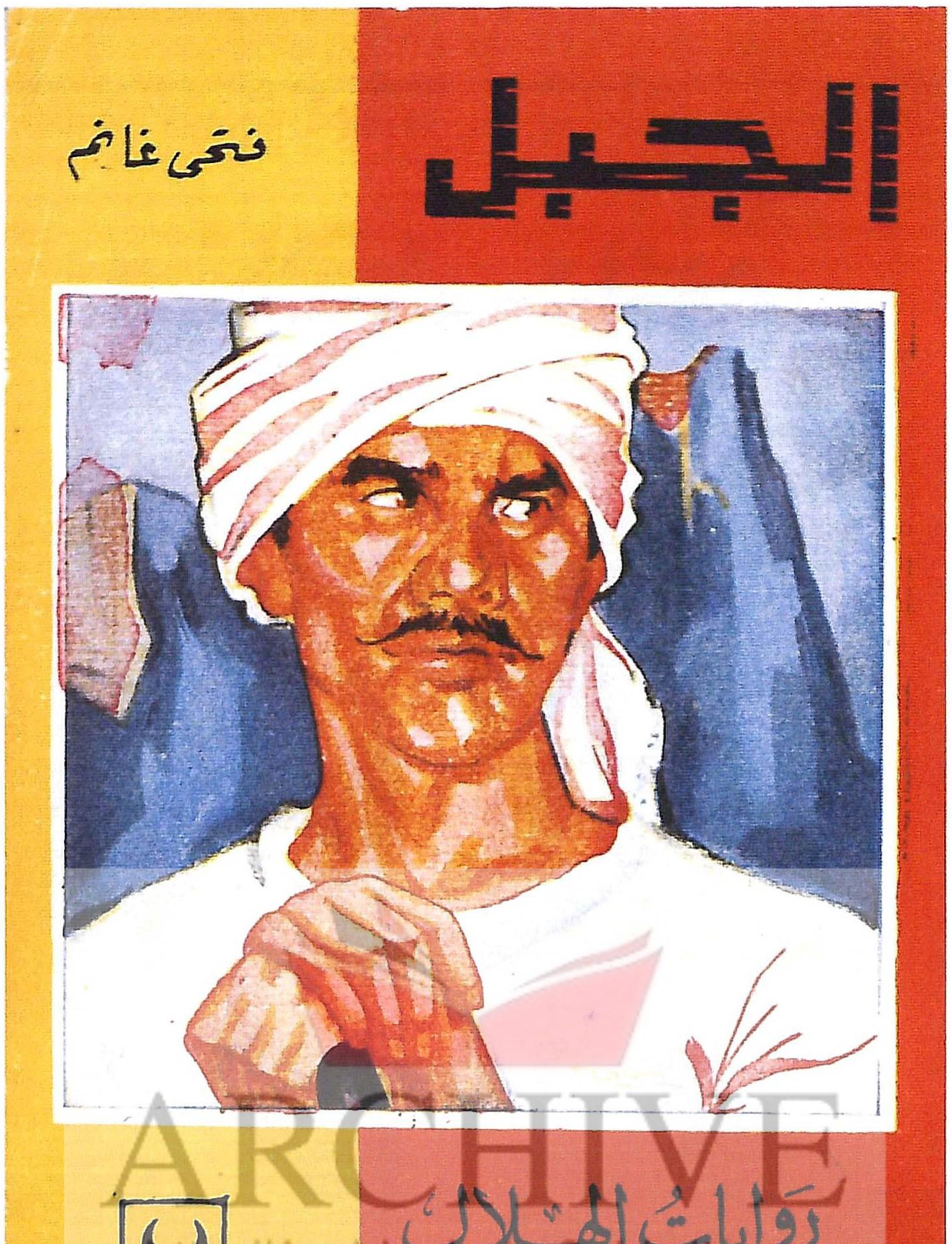
وزارها عمر، وأسف لحالها، وتمنى أن تتدخل الدولة لتنقذها، وخرجا معا في سيارته، واشترى لها علبة أقراص، وحين رجعا إلى البيت عرض عليها الزواج، فنهرته، وانصرف. لكنه عاد في اليوم التالي فرحا، لأن الدولة قررت منحها وسام الفنون. وذهبا في اليوم المحدد، بسيارته، لكن الحارس منعهما من الدخول، بينما فتح الباب لسيارة سوداء، فأمرته دنيا أن يعود بها إلى البيت، حيث تركها من دون أن ينبس بكلمة، فكانت تلك لحظة المواجهة «ما الذي تفعله بنفسها؟ ما الذي يفعله جمالها بها؟ كأنه يملكها، هو القاهر الجبار المسيطر المهيمن. ما عليها إلا أن ترضخ، ولاشيء سواه، ولكنه أخذ منها كل شيء، أعطاها الجمال فأخذ منها كل شيء». عندئذ توصلت إلى يقين، بأن «الجمال لاتحميه قصور ولايشتريه جاه ولا تصنعه أوسمة، سوف تنام مستريحة بلا أقراص، وانتفضت حسرة تهزها، كل شيء يضيع. سوف تمضي ساعات، ثم أيام، شهور، أو سنوات ويضيع الجمال ويشيخ. قفزت فزعة، ما هذا الذي تورطت فيه؟ الوحدة صقيع وقشعريرة»!

صناع السينما

كان فتحي غانم موفقا أشد التوفيق، حين رسم، في رواية «ست الحسن والجمال»، لوحة باهرة لـ «دنيا» (ممثلة) السينما الجميلة من البدء حتى المنتهى. وامتد هذا التوفيق إلى إجادة رسم بقية شخصيات صناع السينما، مثل: المخرج، مدير التصوير، كاتب السيناريو، والمشرف على الماكياج.

بالنسبة إلى شخصية (المخرج) السينمائي، كان قد سبق لفتحي غانم أن رسم الجانب الذي (لم يتحقق) من شخصيته، وذلك في قصة «العاطل والباطل»، من مجموعة «عيون الغرباء» (١٩٩٧)، والتي تتابع فيها خريجا من معهد السينما، أطلقوا عليه «ممدوح فلليني»، لأنه كان مجنونا بأفلام فلليني، وظل (يحلم) بأن يخرج فيلما يحقق به المجد، لكنه لم يكن متفهما لإمكاناته وحدود واقعه الفقير وأنه معدم، مما اضطره إلى أن يقدم تنازلات، وأن يقبل أي عمل له صلة بالسينما، فعمل في بيوت كبار المخرجين وغيرها، وفي شركات الإعلانات، وفي أفلام دعائية لدى الساسة، فكان منطقيا أنه لا يحقق حلمه، وأن يضيع في زحمة الحياة!

ورسم فتحي غانم وجه المخرج السينمائي (المتحقق) من خلال شخصية زخاري ستون في رواية «ست الحسن والجمال»، فإذا هو مخرج أمريكي من الدرجة الثانية «روسي أبيض هاجر إلى أمريكا في العشرينيات واحترف التمثيل في السينما الصامتة في أدوار ثانوية»، وله أكثر من عشرة أفلام أغلبها فاشل. وانظر إليه وهو يعبر عن فيلمه من خلال وعي ثاقب بين ما يراد منه وما يريد المشاهد «عندما استدعتني حكومة الثورة، كانت تريد فيلما عالميا يتعرف به العالم على ثورتكم، وأنا أعرف ما الذي يريده المتفرج في نيويورك ولندن وطوكيو... في كل العالم، يريد الوجه الذي يبهره، الوجه الذي يخطف الأبصار، يسحرك عندما تراه، يوشك قلبك أن يتوقف؛ لأنك تجد صعوبة في التقاط أنفاسك، تسمع صرخة تدوي في أعماقك. آه ياربي، لو أن هذه المرأة لي، أنا على استعداد لأن أضحي بكل شيء من أجلها». وهو يصر على إيجاد



بطلة بهذا الجمال، ويظل هذا الحلم شاغله وهمه الوحيد حتى يجدها في شخص دنيا، فيحقق من خلالها حلمه الخاص، ويتحقق!

امتدت براعة فتحي غانم إلى ذروة التوفيق في رسم ـيه شخصيات صناع الفيلم، فإذا مدير التصوير ـاست، من أعظم مصوري هوليوود. وانظر إليه، وهو يـول متحديا «أنا لا أبحث عن الجمال، أنا أصنعه، الجمال الصوري هوالجمال الحقيقي، لذلك يجب أن تتحمل الجهد والإرهاق، وحرارة كشافات الضوء، وعندما يفرغ الجميع من مهامهم لن يتشكك أحد في جمالها، ولن تسمع أبدا أنها غولة أو عفريتة، وسوف يهتف زخاري إنها الجميلة التي صنعها، لأنها الجميلة التي وجدها، ولم يجد غيرها من نساء البلد».

كما رسم بإتقان شخصية كاتب السيناريو جورج باليرمو، وتحركاته، وملاحقته بالتعديلات الضرورية على أي مشهد كما يراه المخرج. وانظر أيضا إلى الإيطالي المشرف على الماكياج، الذي اختزل فتحي غانم التعبير عن شخصيته في كلمات مختصرة، وذلك حين قال لدنيا «ما صنعه الله ليس من اختصاصنا. إنه لمملكة الرب. أما اختصاصنا فهو ما صنعه الإنسان في مملكة الأرض».

أضاف وهو يتأملها «أمامي في السيناريو مشهد لك مع الملك في السرير. الجمال الذي أعطاه الرب يقهر البشر. أما الماكياج الذي يصنعه ماريو لوجهك فيجلب شياطين الإغراء».

الطرب والموسيقى

رسم فتحي غانم شخصية ثانوية لمطربة مشهورة هي «دلال» في رواية «الرجل الذي فقد ظله»(١٩٦٢) كعشيقة لرئيس تحرير جريدة الأيام محمد ناجي. وقد قدمها في أيامها الأخيرة قبل أن تموت، وذلك من خلال ما حكاه محمد ناجي عنها لسامية سامي، حين قال «كان لها ردود غير متوقعة، وتصرفات لايمكن لأحد أن يتنبأ بها». كانت قد بلغت ذروة الشهرة في مجالها، وتدريجيا فقد كل شيء معناه بالنسبة إليها، بعد أن اكتشفت عبث ما حولها؛ فكان منطقيا أن ترفض عرضا بتمثيل فيلم قدم لها منتجه شيكا بمبلغ خمسة عشر الف جنيه، مزقته ورمته في وجهه، بحجة أن رائحة فمه كريهة من السيجار، وبالمنطق نفسه هربت من ناظر الخاصة الملكية الذي كان في ذروة سطوته، ثم تطور الأمر إلى تكرار محاولات الانتحار، وحين حاول ناجي أن يهدئها في أعقاب محاولة انتحار لها، أجابته «يعني إيه أهدى... أنا ح أهدى لما أموت وأشبع هدوء..ح أسيب الدنيا وأنا مش نادمة على شيء... حاجة واحدة بس اللي عايزاك تعملها لي... تاخد بالك من توني (كلبها)». كانت قد اكتشفت زيفا في كل ما حولها، وهوما عبر عنه أيضا محمد ناجي بقوله «هيه أول واحدة نبهتني إلى أن كل الصحافيين والفنانين والمشهورين نصابين... كانت بتقول عن نفسها نصابة... مش راضية عن أغانيها ومش راضية عن صوتها... لكن تزعل لو الناس ما اتهبلتش وصفقت لحد ما تجرح ايديها... تزعل لو حد كتب في جرنال أنها غنت مش ولابد... تبقى مصيبة».

أما الموسيقى، فقد وردت في قصة واحدة قصيرة بعنوان «أصابع شيكا بوم» من مجموعة «عيون الغرباء» (١٩٩٧). وفيها فنان يدعى يوسف شيكابوم تعرف على (موهبته) في أصابعه، وهي تنقر على الخشب والنحاس وتدق الطبل، واحترم تلك الموهبة وحافظ عليها، لأنه كان يعرف ما يريد، لذلك تعلم الجازباند، وصعد إلى عرش الطرب، وانظر إليه وهو يستعيد لحظات انتصاره «عندما رأيت منيرة ترقص، شعرت بأصابعي تحرك عضلات جسدها. كل جسمها يرقص من دون أن تتحرك. جسمها نغمات وإيقاعات، لاتحتاج الى تهويش بالقفز أو التشليت. لاتحتاج إلى إثارة الغرائز بحركات بذيئة. كان انتصاري الحقيقي على بديعة ماصبني التي طردتني لأنني لم أعرف كيف احتضنها وأدور معها وأصابعي على خصرها. بالعكس كانت أصابعي تحرك منيرة عن بعد بإيقاعات، بنقرات، بنبض كهرباء متصل بين أصابعي وكل عضلة، كل خلية في جسدها. هل تعرف النحات وهو يصنع التمثال بأصابعه كنت أحرك العصا وأنقر بها أو أدق على الطبلة فترى أمامك تمثال منيرة وهي ترقص. صعدت على العرش».

ازدواجية رسام

رسم فتحي غانم شخصية فنان تشكيلي (رسام) في رواية «الرجل الذي فقد ظله» (١٩٦٢)، هو الفنان شوقي ، الذي كان واعيا بظروف مجتمعه الذي يعيش فيه، لذلك اختار طريق الانتماء إلى الفكر اليساري، الذي استقاه من متطوع في الجيش الإنكليزي، وحاول جاهدا أن يعيش على مستوى هذا الاختيار. لكنه قدم أول تنازلاته، من أجل لقمة العيش، حين كان يرسم صورا عارية في جريدة الأيام التي كان يعمل فيها، على رغم أن هذا الفعل لم يكن يرضيه، لكنه كان يؤديه كي يرضي رئيس التحرير. ومدفوعا بقناعاته الفكرية، ساعد مبروكة ابنة الشعب، التي تخلى عنها زميله الصحافي يوسف، وانجرف معها في علاقة، كانت المحك الفعلي لأفكاره، حين حملت منه، فقرر أن يتخلص من الجنين بالإجهاض، فكان ذلك حكما على إيمانه الفكري بالفشل، وهو ما عبر عنه لها بقوله: «شفتي أنا عملت أيه في ابني... باكلمك عن الإنسانية... وعن حب الناس وعن الشيوعية... وآدي اللي أنا عملته... أنا نصاب... نصاب»، «كل أفكاري ومبادئي ضد اللي أنا عملته... ضد أني أقتل ابنك وابني».

ولم يغفر لنفسه فعلته أبدا، لكنه ظل يمارس بانتمائه الفكري، لعبة خطرة مع النظام الحاكم، وهو ما عبرت عنه مبروكة، بقولها «يقتحمون في طيش معركة مع الخوف والشرطة والسجن... والموت»، وهو ماتحقق فعلا، فكان مآله القبض عليه، والاعتقال.

عالم إلى زوال

كانت قضية فتحي غانم الأساسية في أعماله الأولى، أولئك اللاهثين لاعتلاء العرش في مجال الفن وغيره من مجالات الحياة... ولكن بدءا من مفتتح التسعينيات طرأ تطور جديد على عالمه، حين اتخذت مصائر شخصياته مسارا (أخلاقيا)، فالممثلة باهرة الجمال «دنيا» بعد أن تربعت على عرش الجمال والسينما لسنوات طويلة، إذ بها تنتهي إلى الإيمان والتكفير عن ذنوبها والتوبة وطلب الغفران، والمخرج الأمريكي «زخاري» مكتشف «دنيا»، الذي دفع بها إلى عالم السينما والشهرة انتهى إلى الانزواء والنسيان وترددت إشاعات حول اختفائه، وينطبق الأمر نفسه على المطربة المشهورة «دلال» وإن كانت تمثل استثناء للمسار العام التي آمنت بأنه من المستحيل الحصول على كل شيء، وأن كل شيء إلى زوال، وكذلك فعل الزمن مع الفنان «يوسف شيكابوم»، حين تغيرت الأذواق، وآل عالمه إلى الاندثار!

وقد علل فتحي غانم ذلك (التحول) في حوار معه، منشور في كتاب «فتحي غانم: الحياة والإبداع» (١٩٩٥)، ص ٢٤٨، حين قال «لا أستطيع أن أحدد بدقة مشاعري أوخواطري التي انتهت إلى اختيار هذا الموضوع، ولكني أحوم دائما حول قدرات البشر في مواجهة الحياة ومحاولاتهم أن تكون لهم سلطة دائمة... وأنواع السلطان التي يسعى إليها البشر كثيرة، لكنها في النهاية تنتهي إلى درس يتعلمه الإنسان الحكيم، وهو أن السلطة الحقيقية لله سبحانه وتعالى. والإنسان يملك السلطة ما دام على علاقة حسنة مع ضميره، مع ربه، وعلى قدر كبير من المصالحة مع نفسه ومع العالم المحيط، وهي مصالحة ليست بمعنى الاستسلام، ولكن بمعنى أن يفهم الظروف المحيطة به وأن يفهم قدراته، وأن يفهم ما يستطيع أن يؤديه، وأن يشعر دائما بأن كل ما يحصل عليه ليس ملكا خالصا له، وإنما هو عطاء عليه أن يوظفه في الخير، ثم ينتهي هذا العطاء إلى صاحبه الحقيقي وهو الله سبحانه وتعالى».

منابع الإبداع

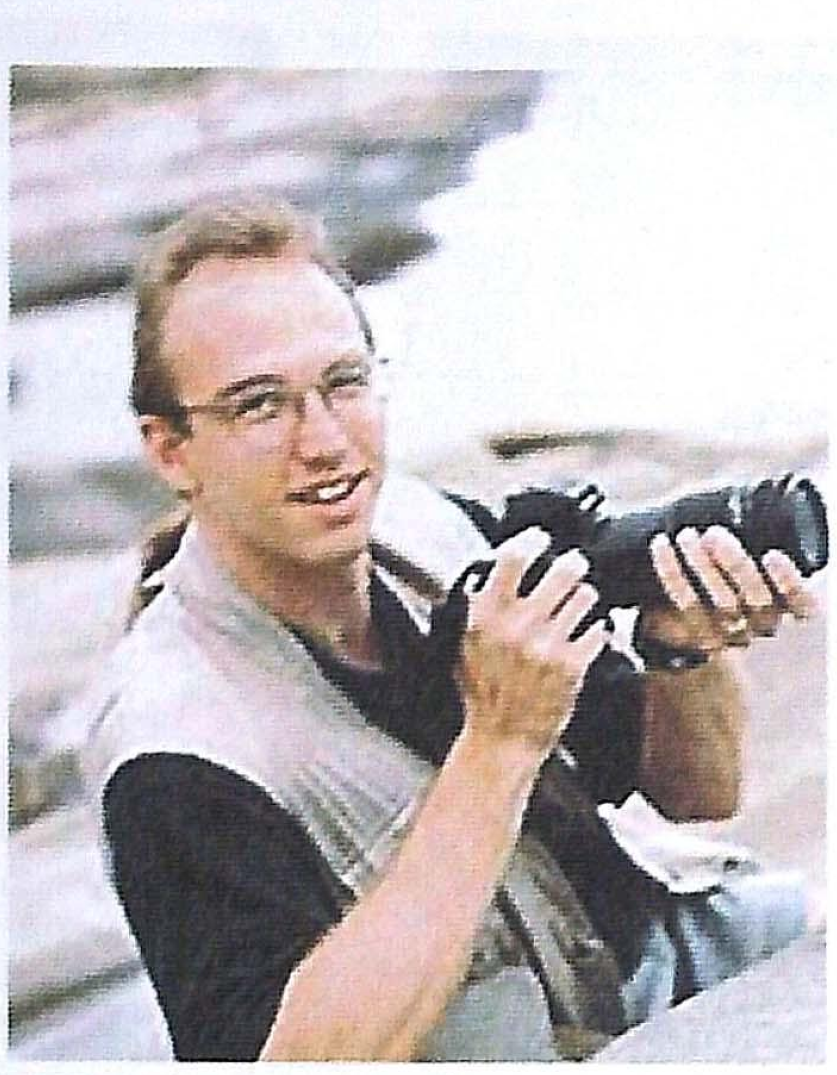
أرجع فتحي غانم تلك البراعة التي اكتسبها في تصويره للشخصيات ولعالمها في قصصه ورواياته إلى معايشته العميقة للواقع، وهو ما عبر عنه، في حوار منشور في مجلة «البحرين الثقافية» العدد الثاني عشر- إبريل ١٩٩٧، حين قال «اهتمامي بالواقع مفروض، سواء كتبت كتابة واقعية أوغير واقعية، فالكتابة لابد من أن تبدأ من شيء موجود في الواقع، فنحن لانستطيع أن نستمد أفكارنا ومشاعرنا من مصادر أخرى غير الواقع الذي نعيش فيه، ومن ظروف معيشتنا، ومن تاريخنا الموجود في داخلنا، فكل ذلك واقع». ثم أضاف موضحا أن (تجاربه الخاصة) كانت نبعا مهما: «كانت فترة طفولتي هي المادة الخام التي استقيت منها عدة فصول تناولت فيها طفولة يوسف السويفي في رواية «الرجل الذي فقد ظله» بعد تحويرها بعض الشيء بطبيعة الحال». كما أوضح أن (خبراته من العمل) كان لها أيضا تأثيرها «واعتقد أن عملي كمحقق قد أثر في طريقتي في الاقتراب من الحقيقة في رواياتي، حيث كان يتعين علي أن أبحث عنها عبر قنوات متعددة، ولا آخذها من مصدر واحد، وظهر هذا في روايتي «الجبل» و«الرجل الذي فقد ظله». كما كانت (تجارب الآخرين) نبعا آخر له، كما حدث له مع رواية «حكاية تو» وهو ما بينه في الحوار السابق ذاته حين قال «نعم، حُكيت لي من بعض الأشخاص المسؤولين في نادي الجزيرة، فلم تكن عندي مادة أؤلفها بل كانت هناك تجارب سمعتها من آخرين، وأنا لا أنقل حرفيا، بل أعيد صياغة الموضوع، كما شعرت به، وكما تقبلته نفسي». أما إلمام فتحي غانم المذهل بدقائق العمل داخل عالم السينما، كما تبدى في رواية «ست الحسن والجمال»، فقد أرجعه، في حوار معه منشور في جريدة «الخليج» بتاريخ ٣ فبراير ١٩٩٢، إلى تجربة خاضها، أوضحها بقوله «لاشك أن هناك تجربة استفدت منها، وهي أني شاركت مجموعة من السينمائيين الأمريكيين: مخرجين، كتاب سيناريو، ومصورين في أكثر من مناسبة، كان أهمها تجربة إنتاج فيلم «عبدالله الكبير»، وكان مخرجه جريجوري رائف، وكان يمثل فيه أيضا. أما بطلا الفيلم فهما سيدني شابلن، ابن شارلي شابلن، والممثلة الإنكليزية كاي كنديه، وكان شعرها أحمر. وكانت الرواية تتناول الأحداث الخاصة بالثورة في مصر». ثم أضاف في الحوار ذاته قائلا «استفدت أيضا من خبراتي مع مخرجين آخرين، وكتاب سيناريو أجانب من إيطاليا وتشيكوسلوفاكيا، لأنه كانت هناك محاولة لإنتاج رواية لي عن شهرزاد. وكانت هناك أيضا الخبرات التي حصلت عليها أثناء تصوير فيلم «الجبل» و«الرجل الذي فقد ظله» وهما عن روايتين لي أنتجتا في مصر» ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جذبت الطبيعة الخلابة بسحر ألوانها وجمال عناصرها في تناسق الكثير من الفنانين في مختلف المجالات الفنية، فنجد الشاعر الذي تغنت بها أحرفه وكلماته، والرسام الذي أبدعت ريشته من وحيها، والمصور الفوتوغرافي الذي أطلق العنان لكاميرته أن تلتقط أجمل المناظر الطبيعية من جبال وبحور، ولحظات شروق الشمس وغروبها، والعديد من اللوحات الساحرة التي لا تحصى.

إعداد: هبة الغريب - الكويت

دون أندرسون.. يرسم جمال الطبيعة بالكاميرا



دون أندرسون

هذا ما حدث للفنان دون أندرسون الذي ترعرع بين حنايا روعة الطبيعة في ولاية كاليفورنيا في الولايات المتحدة الأمريكية. عندما سأل نفسه ذات يوم: أي المجالات الفنية في التصوير الفوتوغرافي أقرب إلى نفسه ليبحر فيها؟ فأهدته الطبيعة خير إجابة.

بدأ أندرسون حبه للتصوير الفوتوغرافي منذ طفولته، فكانت الكاميرا أقرب وسائل التسلية إليه، يقول «أكثر ما يمكنني تذكره في مرحلة الطفولة أنني كنت أحمل الكاميرا معي دائما دون تردد إلى أي مكان أذهب إليه، لأصور ما يجذبني مما يحيط بي».

بعد سنوات هدأ هذا الشغف بالتصوير الفوتوغرافي، لكنه ما لبث أن عاد مرة أخرى خلال المرحلة الثانوية، أثناء رحلة التحق بها مع مجموعة من أقرانه متجهين إلى أحد الأبراج العالمية، فقرر أن يسجل أجمل لحظات رحلته، ولم يجد أقرب إلى نفسه من الكاميرا.

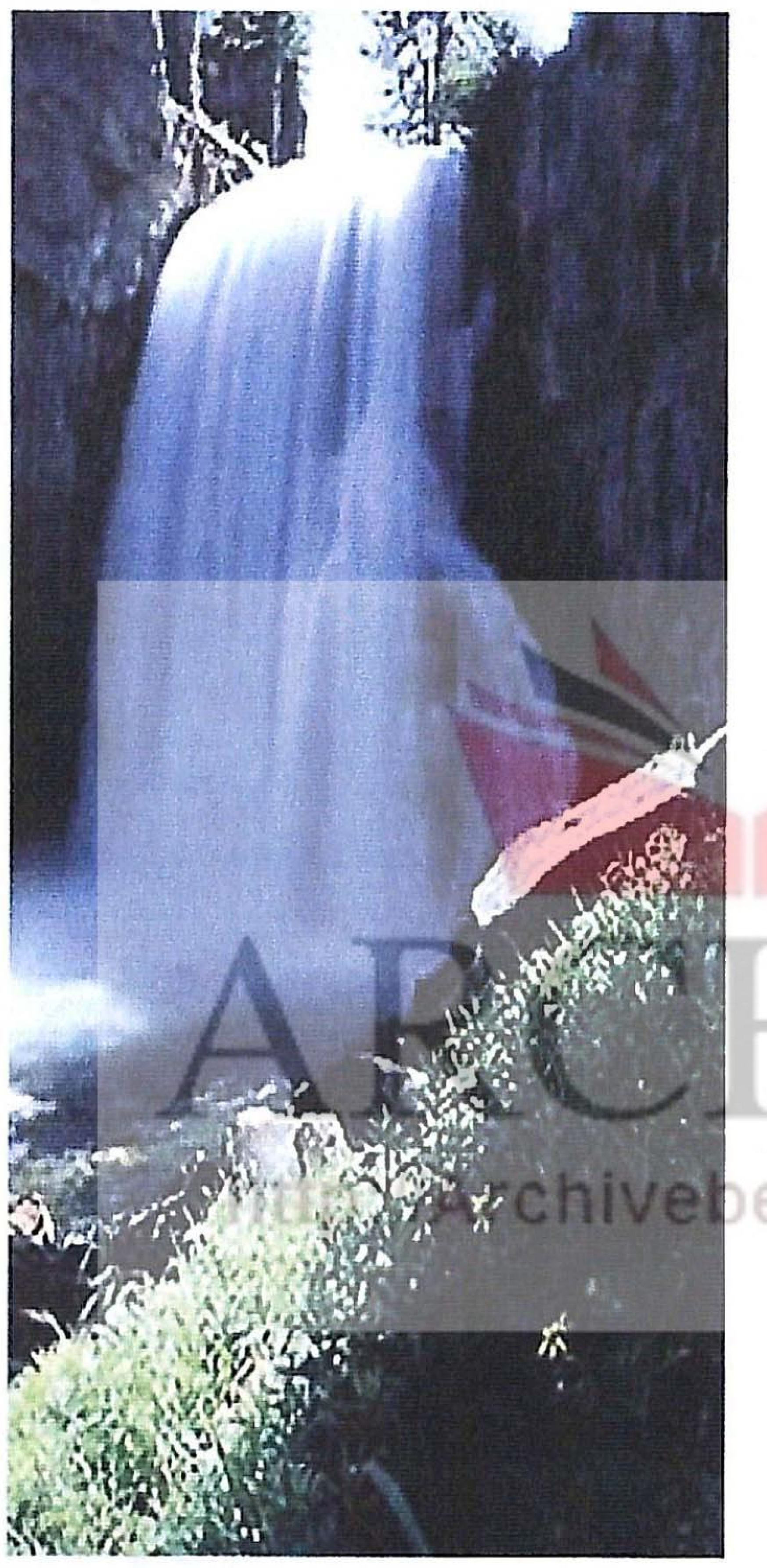
«ابتعت كاميرا خصيصا لهذه الرحلة، إضافة إلى العديد من الكتب والمجلات المتخصصة في مجال التصوير الفوتوغرافي، ورحت أقرأها خلال السفر، وأخذ اهتمامي بالتصوير واستمتاعي به يزداد أكثر، وحرصت قدر الإمكان على زيادة حصيلتي من المعلومات عن الإضاءة وكيفية الوصول إلى أفضل تكوين للصورة الفنية الفوتوغرافية».

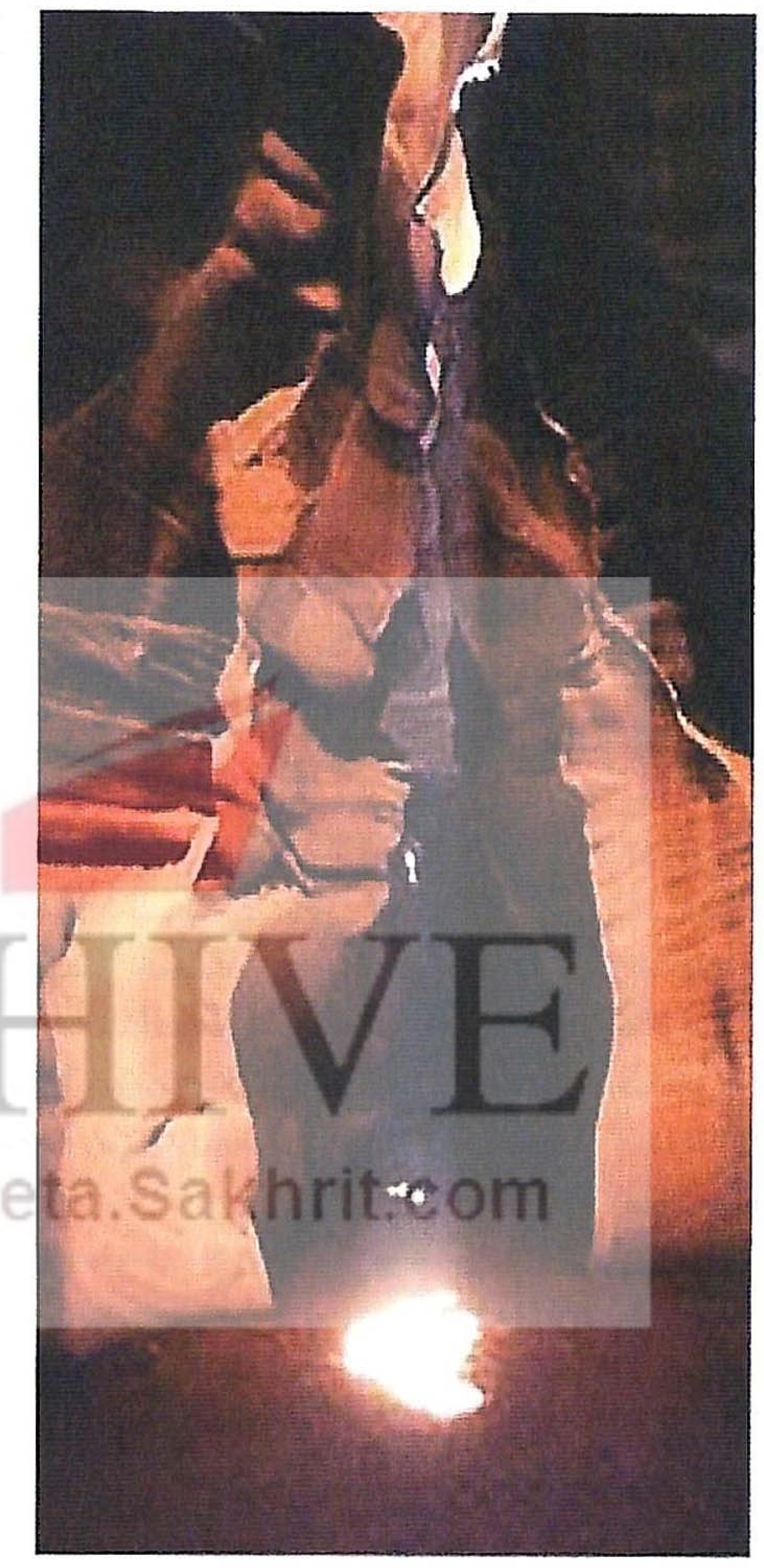
الرحلة كانت بداية استعادة الشغف بالتصوير، لكن الدفعة الحقيقية كانت في المرحلة الجامعية من حياة دون، وبالتحديد في بعض محاضرات علم الأرض والطبيعة التي تلقاها أثناء دراسته، حيث أتيحت له الفرصة للاقتراب أكثر من الطبيعة، والتعرف عليها بشكل أفضل، لاكتشاف أقرب مجالات التصوير الفني إلى نفسه... وهو «التصوير الفني الفوتوغرافي للطبيعة».

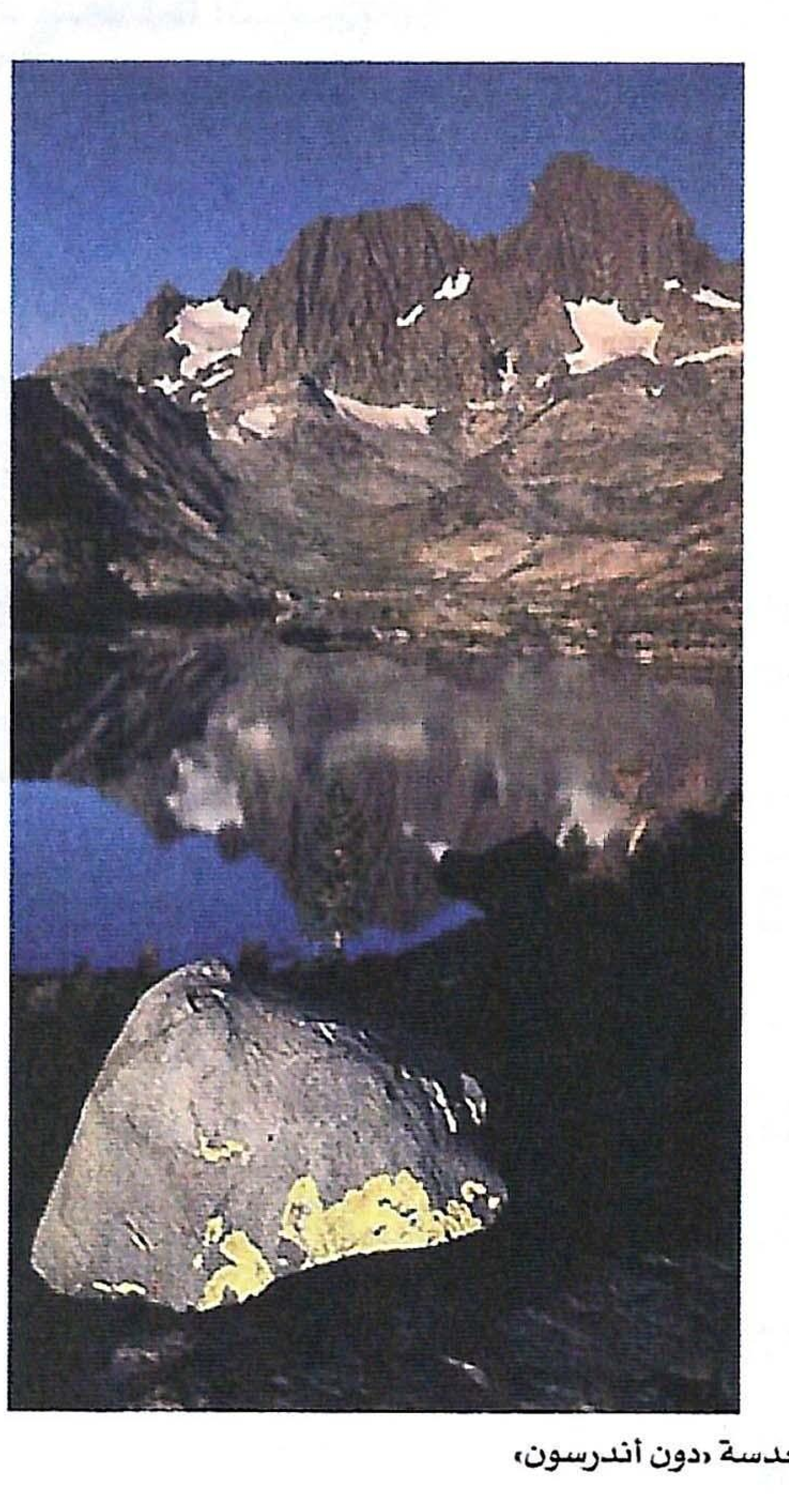
يحدثنا دون أندرسون عن هذه المحاضرات فيقول «زادت هذه المحاضرات من اهتمامي بارتياد المنتزهات المتعددة ذات الروعة المتناسقة والمتناسبة، الأمر الذي أدى إلى إتاحة الفرص والأسباب والأماكن والظروف لأزيد من مهارتي وقدرتي على التقاط الصور ذات التكوين المتناسق.

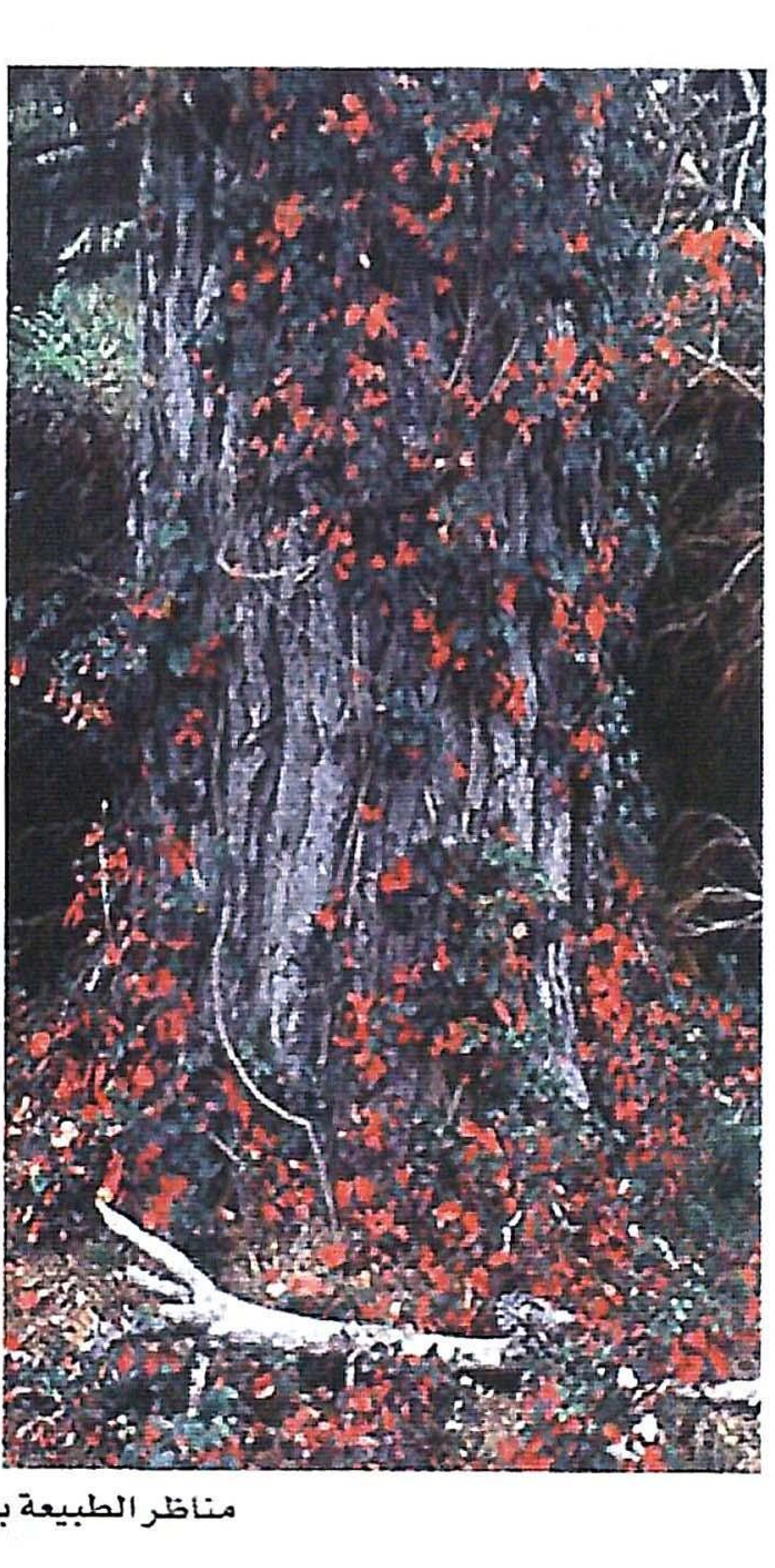
إن حب دون للتصوير جعله يعلم نفسه من خلال قراءاته وتطبيقه العملي وملاحظة النتائج... يقول «أنا من يطلق عليه: المتعلم ذاتيا»، ويعتقد أن أفضل جانب في هذا التعلم هو الوقت اللامحدود للتجربة واكتساب الخبرات من خلال المحاولات المتعددة لحل أي مشكلة فنية، وابتكار جانب جديد للتصوير.

يقول «عندما تنتهي الصور من معمل التحميض اكتشف أحيانا أن النتيجة لم تكن تماما كما توقعت، فأجرب التحليل الفني لكل صورة على حدة، لأتعرف الأخطاء والجوانب غير المرغوب فيها».









مناظر الطبيعة بعدسة «دون أندرسون»

ينقد دون أعماله بدقة، ويعزل الصور التي لا يرضى عنها ويشعر بأنها لا تعكس خبرته ومهارته الفنية، ويحرص على متابعة الصور الفوتوغرافية الخاصة بمصورين آخرين، فهي مصدر لا يستهان به للتعلم الذاتي.

يقول دون «إنني أستمتع بوجودي في الطبيعة، بل أحب أن أكون فيها... كلما أتيحت لي الفرصة بوقت من الفراغ، فإنني أحمل كاميرتي وأذهب لأكتشف أماكن جديدة وأحاول أن التقط بعض الصور لجمال الطبيعة وسحرها»!

ويقول أيضا «إن إقامتي في كاليفورنيا في الولايات المتحدة الأمريكية، أتاحت لي المجال للتواصل المستمر مع الجمال ومتابعة التدريب العملي على التصوير وإقامة الرحلات القصيرة لهذا الغرض، فهي مرتع غني بالعناصر الطبيعية الخلابة، فالمحيط على بعد ١٥ دقيقة، والجبال على بعد ٣٠ دقيقة، والصحراء على بعد ساعة، إضافة إلى ذلك، فإن صور الطبيعة الفوتوغرافية التي أشاهدها عبر صفحات رزنامة أو كتاب، تجعل الخيال يحملني إلى مكان الصورة، محاولا تصور كيفية وجود هذا المنظر في الواقع، وأتمنى في حينها أن أكون موجودا فيه لأستمتع وأمتع ناظري بالسحر الحقيقي».

يؤكد دون أن أي مكان في الطبيعة ينطوي على جمال لا محدود وإن صور من مختلف زواياه، فالطبيعة متجددة، وبالنسبة إليه فإن أهميتها لا تكمن في أنها تقدم المناخ المناسب لإبداع صور فوتوغرافية، الهدف منها مادي، لكن الاستمتاع بالجمال الذي أبدعه الخالق يأتي في المقام الأول بالنسبة إليه، لذلك فإن دون يختلف في الرأي مع المصورين الفوتوغرافيين الذين يعتقدون أن المكان الذي صور مرات عديدة من خلال مصورين مختلفين، يفقد تميزه للتصوير.

يأسف دون على التخريب والدمار الذي يلحق بالطبيعة... فيقول «لسوء الحظ أننا، بني البشر، نعمل بجد على تخريب الأرض، على الرغم من أنه يجب أن نحيطها بالرعاية ونحتفظ بها للأجيال القادمة. ربما أستطيع من خلال الصور أن أساهم في خلق الوعي والإدراك لمن لم يستوعب بعد أهمية الطبيعة».

«إذا استمرت الطبيعة في مناداتي إليها... فسأستمر في إجابتها»... هذا ما قاله دون أندرسون الفنان الذي أحب التصوير الفوتوغرافي، فعلم نفسه بنفسه، وأحب الطبيعة ولبى نداء جمالها، ليصبح فنان التصوير الفوتوغرافي في مجال الطبيعة ◆

الموضوع معرب بتصرف عن مجلة Photo magazine

www.Photo magazine.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيف ترسم ريشة الفن ملامح الناس، بل كيف تتجسد صور الناس في الفن؟ وأين تتقاطع مع صورهم الحقيقية في الواقع، وأين تختلف، وهل للمهنة دور في تحديد صورة من يمارسها؟
أسئلة كانت، ولاتزال وستظل، مطروحة على الفن عموما، وفن الدراما على وجه الخصوص، وبالذات حين يتعلق الأمر بفن واقعي ينصب على حياة الناس، وما فيها من شؤون وشجون.

راسم المدهون – سورية

سيرة آل الجلالي

التاجر والسوق في مسلسلات هيثم حقي

يمكن قراءة صورة التاجر في الدراما التلفزيونية السورية، سواء ملامحه الشخصية، أو مواقفه السياسية والاجتماعية، من خلال عملين من الأعمال الدرامية التلفزيونية التي تتناول هذا الموضوع بتوسع وتفصيل، أخرجهما هيثم حقي.

منذ بداياتها الأولى، قدمت الدراما السورية، مختلف القطاعات والشرائح الاجتماعية بما فيها التجار، الذين مروا بأشكال عابرة، وحضور ثانوي في العديد من المسلسلات، من دون أن يلفت حضورهم انتباه المشاهد، أومن دون أن يتوغل العمل الدرامي عميقا في حياتهم، وبالتأكيد من دون أن يقدم قراءة تشريحية ذات بال، لعالم مهنتهم وما يكتنفها من أسرار وملابسات، قد ينظر إليها باعتبارها حالات عامة، يشترك فيها التجار أو أغلبيتهم على الأقل. ويمكن، من ثم، أن تشكل صورتهم الخاصة بهم، التي تميزهم عن غيرهم من أبناء المجتمع.

رأينا ذلك في المسلسلات التي قامت بنيتها الدرامية على الحكاية، واتصفت غالبا بالسردية، وهي مسلسلات ظلت على مسافة لا تتخطاها من شخصياتها الرئيسية والثانوية، تلامس حيواتهم عن بعد، ولا تتورط في تشريح تلك الحيوات، أو حتى تقترب منها اقترابا حقيقيا وهي في العموم قدمت حكايات استهدفت التسلية وتزجية الوقت، وانتهت من ذاكرة مشاهديها بعد وقت قليل من انتهاء عرضها على الشاشة الصغيرة.

وفي مقابل هذه الأعمال «الحكائية»، ظهرت بين وقت وآخر، وخصوصا في العقد الأخير، أعمال قامت بنيتها الدرامية على ما يمكن تسميته بـ «الرواية التلفزيونية»، ونعني بذلك المسلسل الذي يؤسس على قصة تتصدى لمرحلة زمنية واقعية بكاملها، وبكل ما فيها من أحداث مهمة، وأيضا. وهذا هو المهم بكل ما تمثله عناصرها البشرية من تعبير اجتماعي يرتبط بوشائج حية مع الآخرين، إذ إن مثل هذه الشخصيات، هي أولا وقبل أي اعتبار آخر، ممثلة حقيقية لموقعها الاجتماعي، وكذلك لوعيها الثقافي والسياسي، يحكم أفعالها الصراع الواقعي في أرض الحياة ذاتها، ولا تصدر تصرفاتها عن مصادفات ما، أو مزاجية طارئة وغير مفهومة.

في مسلسلات «الرواية التلفزيونية»، يمكن الوقوف على عالم الشرائح الاجتماعية في صور تتجسد خلالها هوية الشخصيات، وما تحمله هذه الهوية من كيفيات نظر خاصة إلى العالم والحياة برمتها، ومن ثم تتجسد أسباب الاختلاف التي تميز هذه الشريحة من المجتمع عن غيرها من الشرائح.

التاجر في مسلسل «خان الحرير» شخصية محورية، تبرز فعاليتها في خطي العمل الرئيسيين: الخط السياسي الموثق، الذي يعكس وقائع جرت في مدينة حلب السورية عشية الوحدة السورية المصرية وحتى الانفصال، والخط الدرامي المتخيل، الذي يقدم شخصية التاجر في علاقتها الإنسانية اليومية وارتباطاتها العائلية.

«السيد كمال» في «خان الحرير»، أحد أبرز وجوه قطاع صناعة النسيج في مدينة حلب، والمسلسل يقدمه من خلال هذا الموقع بمواصفات خاصة، تقوم في الدرجة الأولى على توظيف الموقع الاقتصادي في خدمة الموقف السياسي، أو إذا شئنا الدقة أكثر، العكس تماما، أي توظيف الموقف السياسي في خدمة المصالح التجارية، فنراه يقف موقفا معارضا للوحدة مع مصر، من خلال قراءته لمخاطر هذه الوحدة على مستقبل صناعة النسيج في مدينته، وبالتالي مستقبله هو بالذات. في الوقت ذاته يتخذ موقفا مغايرا تماما مع العراق، فيؤيد التقارب معه في سياق ارتباط هذا التقارب بتسهيل تصدير منتجات نسيجية حلبية إلى العراق.

موقع «السيد كمال» كأحد أبرز رجال صناعة النسيج في حلب، يجعله يتزعم هذه الفئة الاجتماعية، وأيضا يدفعه إلى تحسس الخطر من مهندس نسيج شاب عاد إلى حلب بعد أن حصل على شهادة عالية في هندسة النسيج من إيطاليا.. شاب ينتمي إلى أسرة غنية ويمتلك الإمكانات المالية والطموح لتأسيس مصنع حديث للنسيج، يرى «السيد كمال» أنه سوف يشكل بالضرورة خطرا على صناعته، وهو بوادر صراع تشير إلى اختلاف الموقعين في سياق الطبقة الاجتماعية ذاتها، بين التقليدي، والحداثي الذي يطمح، من خلال تطوير الصناعة. إلى تطوير البلد برمته، وهو مالن يقف عند حدود الصناعة والاقتصاد، بل سوف يتعداهما إلى السياسة أيضا.

شخصية «السيد كمال» كما يرسمها مسلسل «خان الحرير»، مزيج من براعة السيطرة على مقدرات السوق، والجموح الشديد نحو إشباع الرغبات الشخصية، وفي الوقت نفسه الحفاظ على موقع اجتماعي مميز ومرموق، وأيضا مرهوب الجانب، في سوق يعج بالمؤامرات والدسائس، ويقوم أصلا على نوع من التنافس التناحري. هذه الصفات كلها ينظمها عقد رئيس يأتي من الوقائع التاريخية التي يلتزم بها العمل، وأهمها موقف هذه الفئة تاريخيا من قضية الوحدة مع مصر والذي بدأ برفضها، حتى إذا صارت واقعا حقيقيا مال إلى ممالأتها، تمهيدا للانقضاض عليها مع أول بوادر التحرك باتجاه الانفصال.

بالتوازي مع هذه الشخصية المحورية (السيد كمال)، يقدم «خان الحرير» شخصية أخرى من فئة صناعيي النسيج ذاتها، هي شخصية، «المهندس مراد» «القادم بعلمه الحديث من جامعات إيطاليا ومصانعها، والمتطلع إلى تحديث صناعة النسيج، وأيضا تحديث الحياة السياسية والاجتماعية، والذي يملك مفهوما محددا وواضحا لقضية الوحدة، يقوم على اشتراط الحرية، أي أن تلتزم دولة الوحدة بالحرية في جميع المجالات الاقتصادية والسياسية، وهو مفهوم يؤكده «مراد» حين يقول: «إنني مع الوحدة التي لا تلغي وجود سورية المطلق».

وهو مفهوم. كما هو واضح. يصطدم بمقاومة طرفين متناقضين: التقليدي من التجار والصناعيين الذين يرغبون في إبقاء الحال على ما هي عليه، ودولة الوحدة التي تلغي الأحزاب السياسية والنقابات المستقلة، وتقوم بتأميم المعامل وتحظر تداول العملة الأجنبية.

هنا يمكن رؤية ملامح أخرى للتاجر والصناعي، ملامح تقوم على الانفتاح، ونضج النظرة في التعامل مع الآخرين، والرغبة في تأسيس صناعة حقيقية يمكن أن تكون قاعدة متينة للبناء الاجتماعي والسياسي وحتى العسكري. هذه الشخصية تظل. على الأقل في موضوع الوحدة. تغني خارج السرب، وتتلقى الاتهامات من كل الأطراف، لتفوز

”
التاجر في مسلسل «خان الحرير» شخصية محورية، تبرز فعاليتها في خطي العمل الرئيسيين السياسي والدرامي، في حين تناول مسلسل «سيرة آل الجلالي» صورة المجتمع من خلال السوق مباشرة
“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في النهاية بإنصاف التاريخ، وبإنصاف الوقائع اللاحقة التي جاءت. ولو بعد خراب البصرة. لتؤكد صحة رؤيتها ودقة تشخيصها.

الملاحظة الأبرز هنا، أن نمو الشخصية في حالتي «السيد كمال» و«مراد» لا يخضع لرغبة مزاجية أو عشوائية، بل يأتي بسياق تقرره الأحداث الكبرى والمصالح معا، فنرى الصراع بأبعاده المختلفة يتنامى في ضوء ذلك، وتتحدد نهاياته القصوى تبعا لتحالفات تنبني على أساس الموقع الاجتماعي وبسببه.

إذا كانت قصة «خان الحرير» تنفتح على الأحداث الكبرى والوقائع المصيرية، فإن «سيرة ال الجلالي» تتناول صورة المجتمع من خلال السوق مباشرة، فالحكاية. كما هو واضح من اسم المسلسل. هي حكاية «آل الجلالي» أو بالأدق، حكاية سقوطهم التراجيدي من قمة الهرم التجاري في حلب، إلى الإفلاس الكامل، ولكن في فترة زمنية مغايرة كليا لتلك التي عاشتها أحداث «خان الحرير». إنها أجواء صعود طبقة طفيلية، وسيطرتها الكاملة على السوق، بما يعنيه ذلك من سحق تقاليد مهنة التجارة، وما تقوم عليه من منافسات شريفة. مفهومة غالبا. واستبدالها بمفاهيم «الشطارة» و«الفهلوة»، وما يترتب عليها من صراعات مدمرة.

التاجر في «سيرة آل الجلالي»، نمر يقفز في كل الاتجاهات، والسوق حلبة مصارعة دامية، والويل لمن يسقط، فإن في انتظاره سكاكين الآخرين.

يمكن في «سيرة آل الجلالي» رصد ثلاثة نماذج لشخصية التاجر: الضحية الذي يذهب بتسارع نحو الإفلاس، ثم وريثه في السيطرة على السوق الذي يشتري مصنعه، وأخيرا التاجر المتوسط، الذي يحيك المؤامرة تلو المؤامرة، في زحفه الخفي نحو قمة هرم السوق من دون رادع من تقاليد التجارة، أو احترام أخلاقيات المهنة ومتطلباتها.

الشخصية الأخيرة (التاجر المتآمر)، هي الأبرز والأهم في «سيرة آل الجلالي»، وهي شخصية تجمع إلى الطمع، مواصفات لا أخلاقية، أهم ما فيها نظرته الدونية إلى المرأة، وزيجاته المتعددة بعقد شكلي خارجي بإغراء المال. إنها شخصية ذات وجهين متناقضين، أحدهما علني والآخر مستتر.

«سيرة آل الجلالي» بانوراما اللهاث المحموم نحو القمة، الشاغل الأبرز لكل واحد خلالها دحر الآخرين وإسقاطهم من دون شفقة، و«الأخلاق» الجديدة، أخلاق البحث عن المال بأي وسيلة، سنراها تضرب بسكينها في لحم العلاقات الأسرية، فتدحر واحدا وتتكفل بصعود الآخر، فيما الأخ الثالث (الفنان والمثقف) لا يجد سبيلا إلا الهجرة، ليلتقي المشاهد الأخوين، الفنان والنصاب في المطار، واحد يغادر بعد أن فقد مكانه في المجتمع (المجتمع الذي يعزف عن المسرح الجاد لمصلحة التهريج)، والآخر يصل إلى البلاد من جولة أوروبية لنجد في انتظاره سيارة فخمة، في إشارة ذات مغزى عميق إلى وقائع اجتماعية باتت هي القانون المسيطر في حياتنا. في المسلسلين السابقين «خان الحرير» كتبه نهاد سيريس، و«سيرة آل الجلالي» كتبه خالد خليفة وأخرجهما هيثم حقي ، رؤيتان لمجتمع مدينة حلب وأسواقها وحياتها التجارية في مرحلتين زمنيتين متباعدتين، وإذا كانت صورة السوق، ومسارات الأحداث داخله قد رصدها «خان الحرير» من أجل رصد موضوعات كبرى (الوحدة العربية)، فإن السوق ومسرحها، وصراعاتها تتحول في «سيرة آل الجلالي» إلى مرآة لرصد الحياة الاجتماعية في تحولاتها الكبرى: سقوط فئات اجتماعية كانت قوية وراسخة، وصعود فئات أخرى، رثة وهامشية وبلا تقاليد أو أخلاق. إنهما زمنان ينضح كل منهما بوعي أفراده، وبمشروعهم للمستقبل أيضا. وما النهاية الحادة في «سيرة آل الجلالي» إلا صرخة مدوية تحذر من صعود تلك الفئات الطفيلية.

شخصية التاجر هنا وهناك، ليست شخصية نهائية التكوين، عصية على التغيير والتطور، بل إنها على العكس من ذلك تماما، شخصية أمينة لموقعها الاجتماعي تتأثر به مثلما تتأثر بالأحداث والتطورات، فتتشكل على نارها وتأخذ وجهها القابل بدوره لمزيد من التشكلات. وقد نجد من الضرورة هنا، الإشارة إلى أن هذه البنية الفنية الفكرية للشخصيات قد وجدت تحققها في المسلسلين بفنية عالية، من خلال الإخراج المتميز لهيثم حقي، وأيضا من خلال الأداء التعبيري اللافت لكل من سليم صبري (السيد كمال) وجمال سليمان (مراد) في «خان الحرير» وبسام كوسا (زاهر) في «سيرة آل الجلالي»، وهو أداء تمكن من إعطاء العملين مصداقية عالية، إذ نجح في إشاعة مناخ حقيقي، ساعد في جعل المشاهد التلفزيونية تتجاوز حدودها المألوفة، وترتقي إلى مقام أعلى، تعايش خلاله المشاهد مع الدراما، بوصفها شكلا آخر للحياة، وليس مجرد سرد عن تفاصيل منها ◆

أحمد راتب وسميرة عبد العزيز في «بوابة الحلواني»

في فيلم «ناصر ٥٦» و مسلسل «أم كلثوم» انطلق محفوظ عبدالرحمن من قاعدة الإعجاب بالرمز التاريخي باعتباره كنزا يجب ألا تفرط فيه الشعوب بسهولة، وفي «بوابة الحلواني» غابت هذه القيمة فابتدع المسلسل أسطورة للخديوي إسماعيل، تجبر المشاهد على التعاطف معه.

بلا مقابل أحيانا، يسعى بعض المبدعين إلى إعادة النظر في شخصيات أو أحداث تاريخية، تمهيدا لخلق وعي بديل، وصادم. ونحن نتفهم دوافع قيام مؤسسة مثل هوليوود بتبني استراتيجية لتغيير الصورة الذهنية لليهود، أو ليهودي بعينه، أو لواقعة محددة، وصولا إلى جعل اليهودي «نموذجا» لكل القيم النبيلة. وفي المقابل لا نجد مبررا، أو تفسيرا، للمبادرة إلى التنازل عن جزء من وعينا التاريخي، لمصلحة «آخر» غير محدد، وفي بعض الأحيان يحدث ذلك بصورة مجانية.

سعد القرش - مصر

«بوابة الحلواني» لم يكن آخرها

الأساطير في الدراما التلفزيونية

في مصر الآن، تفكير جاد في إنتاج مسلسل ضخم، عن محمد علي باشا، بصفته مؤسس مصر الحديثة، ومنذ سنوات قدم التلفزيون المصري مسلسلا عنوانه «بوابة الحلواني» أذيع جزؤه الثالث في شهر رمضان الماضي وتنتهي أحداث المسلسل في عام ١٨٧٧، وربما تصل حلقاته إلى مائة حلقة.

«بوابة الحلواني» ألَفه الكاتب المسرحي والسيناريست محفوظ عبدالرحمن، وأخرجه إبراهيم الصحن، ويستعرض قصة حفر قناة السويس، كجزء من محاولات تحديث مصر، وانعكاس هذا العمل على المصريين، في ضوء التحولات التي تستفيد منها بعض الأسر المصرية.

في المناهج المدرسية المصرية، يُختصر محمد علي إلى «والٍ عثماني حاول تحديث مصر وسعى إلى استقلالها، لكنهم تواطأوا عليه، وأجهضوا مشروعه»، واسماعيل هو «الخديوي الذي اهتم بالمظاهر، وحاول أن يجعل مصر قطعة من أوروبا، فأغرقته الديون، وانتهى الحال بمصر مستعمرة بريطانية».

إلا أن السينما لم تقترب من محمد علي، في حين كرست بعض الأفلام للنيل من اسماعيل، وكان فيلم «ألمظ وعبده الحامولي» الذي أدى دور البطولة فيه وردة وعادل مأمون وحسين رياض وشكري سرحان، وأخرجه حلمي رفلة عام ١٩٦٢، كان الفيلم شديد الفجاجة في تناوله لاسماعيل عندما قدمه في صورة الحاكم الجاهل، بليد الإحساس، عديم اللياقة، لا يعنيه من أمر البلاد إلا اشتهاء النساء. كان المخرج أحد الذين تطوعوا إلى تقديم شهادة إخلاص للعهد الجديد في مصر.

وإذا كان القرن التاسع عشر قد انتهى بالاحتلال البريطاني لمصر، فقد انتهى القرن العشرون بتقديم شهادة فنية تضاف إلى رصيد الخديوي اسماعيل، وتبرئه بأثر رجعي أمام الجماهير، من أخطائه وخطاياه في حق مصر، فاسماعيل، كما جسد دوره في مسلسل «بوابة الحلواني» الفنان محمد وفيق، يحمل كل الصفات النبيلة التي يحلم أي شعب بأن يتحلى به حاكمه: مثقف، عادل، ديموقراطي، مخلص لبلد شاء القدر أن يكون حاكما له. وهي صورة تنسف الصورة الذهنية للرجل في اللاوعي المصري، كأن المسلسل عاصفة على الفيلم القديم والذاكرة الجماعية معا، ففي الجزء الثالث، على سبيل المثال، الذي أذيع في رمضان الماضي، يدافع الخديوي عن نفسه، بصورة شديدة الإلحاح، وهذا ما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتضح من هذه «النماذج الحوارية» التي ننقلها بما يشبه المطابقة:

- «أحلامي كبيرة، والإمكانيات محدودة، نحن مضطرون نقترض. لازم أستلف، والا نوقف التقدم».

- «بقيت جد، ولد (الحفيد) يوم الثورة الفرنسية (١٤ يوليو). يا ترى هيطلع حاكم ثوري زي جده، ولا حاكم عادي؟».

- بعد القبض على الرجل الوطني أحمد الخازندار، تقمص دور الحاكم النزيه الذي يحترم القضاء، ولا يتدخل في سير التحقيقات، ويرفض الخوض في إثارة قضية تنظرها العدالة!

- «كنت أحلم بأن النيل يبقى مصريا من منبعه لمصبه، أحلم بدولة جديدة تكون عاصمتها أسوان أو مصوع، بعيدا عن الدولة العثمانية».

عن المقولة الأخيرة تحديدا، وغيرها من المقولات المؤسسة لها، ومنها أن «محمد علي مؤسس مصر الحديثة»، يمكن القول إن الشعوب، في فترات ضعفها تميل إلى اليقين، أي يقين، وقد أرسى محمد على مقولة صدرها للأوروبيين، ثم ردها إلينا لاستهلاكها، فصدقناها، ويذكر خالد فهمي في كتاب «كل رجال الباشا .. محمد على وجيشه وبناء مصر الحديثة» وقد صدر أخيرا عن دار الشروق، بترجمة شريف يونس، أن محمد علي قال للقنصل البريطاني في مقابلة عام ١٨٤٠ «لقد كانت مصر حين أتيت إليها بربرية حقيقة، في غاية البربرية» (ص٢٢) .. وقد استمر تكريس هذه المقولة، وهي «محكومة منذ البداية بمصالح ومطامع محددة، على رأسها مصالح ومطامع محمد علي نفسه» إلى أن أعاد اسماعيل ترويجها؛ «ففي افتتاح مجلس شورى النواب في عام ١٨٦٦ ردد اسماعيل باشا ما قاله جده من أنه عندما أتى إلى مصر وجدها خالية من أي مظاهر للمدنية» (ص ٣٠)، وفي بداية القرن العشرين، تطوع «الكثير من الكتاب ذوي الاتجاهات السياسية المختلفة بالذكرى المئوية لاعتلاء محمد علي الحكم وترددت آنذاك هذه العبارة بكثرة حتى دخلت القاموس التاريخي والسياسي المصري كمسلمة من المسلمات» (ص ٣١).

أما عن الشق الثاني من مقولة اسماعيل الخاصة بحلمه في دولة جديدة، مستقلة عن الدولة العثمانية، فهي امتداد، لما يشاع عن «أسطورة» محمد علي وحلمه في دولة مصرية قوية مستقلة. يذكر مؤلف «كل رجال الباشا» بأن مشروع محمد علي كان مشروعا شخصيا وليس قوميا، وقد ظهر محمد علي، «لا كمؤسس مصر الحديثة، وإنما كمؤسس «بيت» مثل سائر البيوتات الإقليمية في الدولة العثمانية، شأنه في ذلك شأن بيت العظيم أو بيت الأمراء الشهابيين أو بيت الجزار في الشام وجبل لبنان وعكا» (ص٥٣)، كما لم يكن السلطان العثماني «قادرا على، ولا راغبا في، بسط نفوذه على أقاليم دولته كافة بشكل يتعارض مع الأحوال التفصيلية في كل ولاية، وبذلك لا تبدو الدولة العثمانية. كإمبراطورية مركزية على غرار الإمبراطورية الرومانية» (ص٥٢). لم يكن محمد علي قادرا على «أن يتخيل نفسه خارج السلطة العثمانية تماما» (ص١٠٥) و«المشاعر العثمانية لحكم الباشا ونظرته ربما تبلغ أقصى ما يمكن من الوضوح في أفكاره عن الثقافة والتهذيب. فحين قرر أن يهذب ابن أخته إبراهيم لم يكن يرسله إلى لندن أو باريس، ولكن إلى إسطنبول. وفوق ذلك صممت قصوره على طراز عثماني صريح، وبالمثل بني الجامع ذو المظهر الإمبراطوري في القاهرة، والذي يسود أفق المدينة، على الطراز العثماني. وصاغ الباشا حياته وآداب بلاطه وفقا لفهمه للنماذج العثمانية. وباختصار كان عالم الباشا عالما عثمانيا» (ص١٠٨).

محمد وفيق وأداء متميز لشخصية الخديوي إسماعيل

المفارقة أن مؤلف المسلسل هو نفسه صاحب أكثر الأعمال الفنية التي تناولت رموزا «شعبية» (فيلم ناصر ٥٦، ومسلسل «أم كلثوم»). في العملين الأخيرين ينطلق محفوظ عبدالرحمن من قاعدة الإعجاب بالرمز (ناصر، أم كلثوم). لأن الرمز التاريخي كنز يجب ألا تفرط فيه الشعوب بسهولة، فقد عولج الفيلم الذي أخرجه محمد فاضل، كالمسلسل الذي أخرجته إنعام محمد علي بصورة ترفع البطلين إلى الدرجة القدسية أو الأسطورة، منتصرا للعاطفة لديه ولدى الجماهير، على حساب بعض الجوانب الفنية، ابتغاء قيمة أعلى.

وفي «بوابة الحلواني» لا توجد هذه القيمة أصلا، وبدلا من ذلك ابتدع المسلسل أسطورة لاسماعيل، التي تجبر المشاهد على التعاطف معه، أو الكف عن التحامل عليه، بالتفريط في مساحة كبيرة من الوعي «التاريخي» بوعي آخر بديل (زائف). لكل حاكم لا يثق في قدراته محاولات لخلق أسطورته، بأثر رجعي، وما دام في الحكم فلن يملك أحد أن يصادر له رأيا أو خبرا، ولنا الحق في أن نستنكر في صمت، فما الذي يجعل محمد خان في فيلم «أيام السادات» يورد ما ذكرته السيدة جيهان في مذكراتها، أن عرافا قرأ لها الكف، وهي بصحبة زوجها حين كان مفصولا من الجيش، وبلا عمل، وقال لها العراف إنها ستكون ملكة مصر، لسنا مضطرين إلى تكذيب الأسطورة أو تصديقها، لكن

علي الحجار أعاد أغاني عبده الحامولي إلى ذاكرة المستمعين

تصوير هذا المشهد في فيلم أقرب إلى الدراما التسجيلية يسهم في خلق وعي زائف، وهذا ما يفعله مسلسل «بوابة الحلواني»، يساعد على ذلك البذخ في الإنتاج، متمثلا في ثراء المشاهد بالديكورات والملابس التي تعيد الروح إلى ذلك العصر.

خطورة السينما والدراما أن مشاهديها ملايين، ومعظمهم يعجز عن انتقاد ما يرى، وربما لا يرغب في ذلك، أو ليس لديه وعي كاف، فما الداعي لمثل هذه المبادرة؟ مثل هذه التجارب تصبح بداية سلم الهبوط إلى مناطق أخرى نمجد فيها مغتصبي السلطة أو لصوص التاريخ، وهذا ما حدث عام ١٩٩٧، حين قدم المخرج المؤلف الرسام الناقد الصحافي الراحل يوسف فرنسيس فيلمه «البحث عن توت عنخ آمون»، معيدا الاعتبار إلى مكتشف مقبرة الفرعون الصغير توت عنخ آمون، ولو أن هيوارد كارتر فكر في خدعة، وامتلك إمكانات إخراج فيلم عن مغامرته، لما فعل أكثر من هذا الفيلم الساذج، الذي يفوق خيال هذا اللص المغامر.

وفي كتاب «صفحات من تاريخ مصر» أعاد يحيى حقي مقالا نشره في ١٩٦٨/١٢/١٦ عن السيد كارتر، ووصفه - وهو الكاتب الرقيق عف اللسان - بأنه «من معدن خسيس منحط»، و «خرب الذمة، لديه نهم ورغبة في الخطف والسرقة، ليس للميت عنده حرمة»، «هذا النمط السافل الدنيء» «إن لصوص المقابر أشرف منه، لأنهم سرقوا ولم يعبثوا بالجثث كما فعل هو .. وبقيت فعلته كارثة مجهولة لدينا، فلم نعلمها إلا حين أعيد فتح التابوت أخيرا للكشف بالأشعة على توت عنخ آمون».

حين يريد مواطن لم يقرأ يحيى حقي، ولا يعرف حقيقة كارتر، أن يلم بقصة اكتشاف المقبرة، سيشاهد هذا الفيلم، ويشعر بالامتنان للسيد كارتر، وقد يترحم عليه، ولن يصدق أن هذا المكتشف لص طردته حكومة سعد زغلول، بعد نهبه المقبرة!

«بوابة الحلواني» مسلسل شائق فنيا، لكنه يجمل وجه الخديوي اسماعيل، المسؤول بشكل أو بآخر عن كوارث مصر إلى الآن، وما أشبهه بالسادات الذي ظهر في فيلم محمد خان أقرب إلى القديس بلا خطايا، أما أخطاؤه فكل منها مبرر يثبت أنه بعيد النظر، ولا ندري لمصلحة من إظهار اسماعيل أقرب إلى الملاك، كما قال له اسماعيل صديق «المفتش» نحن بشر، نخطئ، ولسنا مثل أفندينا، على اعتبار أن أمثال الخديوي لا يخطئون!

لم تكن التداعيات التي نجمت عن نكسة يونيو عام ١٩٦٧ لتنحصر في آثارها السلبية فقط، وتمظهرت هذه الآثار عبر ملامح السوداوية والتقهقر وانهيار القيم وتداعي المنظومات الفكرية والثقافية، التي أوقعت ذلك الجيل الرائد من المبدعين والمثقفين العرب أسرى لنوبات الضياع والتشرذم والردة والتوبة واليأس وجلد الذات، إذ رشحت إلى الوجود، بالتوازي مع ظواهر ثقافة الهزيمة، تلاوين وتنويعات ثقافية وفنية ارتدت لبوسا حيويا ومتجددا امتص آثار الصدمة الكبرى، ونجح في امتحان العبور فوق هاوية اليأس والإحباط والشلل المجتمعي، ليفرز لنا جيلا جديدا من المبدعين العرب، تشكلت منظومته الفكرية وتبلورت في صيغة انتظمتها أفكار الثورة والتغيير ومعاني النهوض من تحت رماد المرحلة، والإيمان بالفكر والإبداع طريقا للحقيقة وموطنا وملاذا في زمن العواصف المجتمعية والمتغيرات والانكسارات الكبرى.

ورد كاسوحة - سورية

بدأت فردية وتحولت إلى ظاهرة

الأغنية السياسية في لبنان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كنتيجة منطقية لإفرازات النكسة وتداعياتها سلبا و«إيجابا» على المنطقة العربية تناثرت بذور الفرقة والتشرذم في الصف العربي، وأنتجت في تفاعلها مع التغيرات العالمية وموازين القوى الدولية مشهدا مأساويا داميا، تفاعلت معطياته على أرض غدر بها التاريخ، وأعمل في تشويه صورتها الجميلة لاعبوه المخاتلون، فغدا هذا الوطن الصغير لبنان وخلافا للصورة التي رسمها له الرحابنة في أعمالهم كرما بلا ناطور، وكرة تتقاذفها أرجل كبار اللاعبين على الساحة الدولية، ومكانا لكل طامع في معالم الجمال والحضارة والإبداع المتبدية في لوحة هذا البلد الغني، وصورة مؤلمة لمخلفات الحروب وآثار الخراب والدمار المادي والإنساني، بعد أن كان يشكل بفسيفسائه البشرية وموزاييكه الحضاري، وغناه الإبداعي لوحة ونسقا مختلفا بين أنساق هذا العالم العربي الواسع.

ومثلما طلعت علينا هزيمة يونيو بوجهها الآخر المتمثل في صحوة الفكر واستمرار الأمل والحلم بغد أفضل عند فريق واسع من المثقفين والمبدعين العرب، كذلك الأمر مع تجربة الحرب المريرة في لبنان التي شكلت مخاضا صعبا وحقيقيا لجيل كامل من المبدعين اللبنانيين وخصوصا الشباب منهم حينها، أدباء كانوا أم مسرحيين أم موسيقيين، حيث أعادت الحرب تشكيل وعيهم المجتمعي وصياغة مفاهيمهم وأفكارهم على نحو مختلف كليا، وأحدث تحولا نوعيا في مسيرة حياتهم الشخصية والإبداعية، فمنهم من بلورت أحداث الحرب تجربته الفنية ودفعته باتجاه خط فكري وإبداعي كان قد بدأه قبل اندلاع الأحداث، ولكن باستحياء وتردد، كزياد الرحباني وغازي مكداشي في تجربته مع غناء المجموعة، ومنهم من كانت الحرب بمنزلة الإعلان الحقيقي لبداية مشواره الإبداعي كمارسيل خليفة وأحمد قعبور وخالد الهبر وسامي حواط، وغيرهم كثير ممن جمعهم ثبات الموقف الفكري والسياسي والبحث الدائب عن مواطن الجمال والحقيقة والإبداع وسط ذلك الكم الهائل من الخراب والخواء الروحي والبشري آنذاك.

ولكن موضع الجذب الفعلي الذي قارب ما بين الرؤى الفكرية الإبداعية لأولئك الفنانين، وشكل العلامة الفارقة في تلك المسيرة الغنية بعطاءاتها وإنجازاتها وعثراتها أيضا، تمثل في الوسيلة التعبيرية الفنية التي تمظهرت عبرها رؤيتهم العامة والخاصة للمجتمع وعلاقاته المتشابكة، والفن وما هيته ودوره الجمالي والمجتمعي، فقد التقوا جميعا على عشق الكلمة والموسيقى بتنويعاتها المختلفة على رغم تباين النهج الموسيقي والغنائي الذي اختطه كل منهم، وذلك سعيا إلى تأسيس رؤيته الخاصة ومنظوره المختلف لمفهوم الحب والوطن والسياسة والثقافة والفن.

وفي اتساق تام وتواشج حقيقي مع الخيار الفني لأولئك المبدعين في عزفهم على أوتار الكلمة واللحن والصوت الجميل، أتت منظومتهم الفكرية والثقافية والسياسية في انحيازها المستمر لفكر اليسار العالمي والوطني بتجلياته النظرية والعملية، ونهجه التغييري المنتصر لقضايا الإنسان العادلة، لتحقق على هذا الأساس التجريدي والواقعي صياغة زاوجت ببراعة بين الفن ومعطياته الجمالية والسياسة ومفرداتها الواقعية، وأنتجت علاقة جدلية بينهما أفضت بأصحاب هذا الخط الفني إلى خلق معادلة إبداعية غدوا بموجبها «سياسيين» بمنطق الفن والإبداع، ومبدعين بمنطق السياسة ومدى خدمتها لمشروعهم الثقافي الأصيل.

وبتضافر العوامل السابقة جميعها وبتأثير معطيات جديدة سوف تجد طريقها إلى قلب تفاعلات هذه الظاهرة الفنية مع دخول الحرب اللبنانية مراحلها المعقدة، فرض هذا التيار الغنائي الموسيقي نفسه بقوة على ساحة الفعل الثقافي والفني لبنانيا وعربيا، وباتت التسميات التي اصطلح إطلاقها على هذه الظاهرة الفنية الجديدة مألوفة ومعروفة لدى كثيرين، مع وصول هذه الأشكال الموسيقية الغنائية إلى أوج ازدهارها أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات من القرن الماضي، سواء اتفق المرء مع التسميات التي أطلقت عليها أو لم يتفق ومنها: «أغنية الحرب في لبنان»، «الأغنية السياسية في لبنان».

ومع بلوغ العمر الفني لهذه التجربة أمدا معينا من الوقت، وتبلور شكلها ومحتواها الفني واكتسابها ملامح واضحة، أصبح من السهولة تقصي مواطن التأثر بتجارب إبداعية سابقة ومعالم التناص الفني مع هذه التجارب في محتواه الفكري والسياسي تحديدا، فالمتابع الجيد للنتاج الغنائي عند مارسيل خليفة وزياد الرحباني وخالد الهبر وأحمد قعبور والناقد المدقق في أعمالهم لابد من أن يلحظ الأثر الواضح الذي تركه في هذه الأعمال الثنائي المبدع: الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم عبر لمسات نجم الشعرية الجريئة والجارحة واللاذعة، وإضاءاته الكاشفة لمواطن الزيف والنفاق والفساد المستشرية في بنية المجتمع المصري آنذاك، والمتجلية في أبلغ صورها عبر ممارسات السلطة المصرية التي انعكست تلك الأمراض في مرآتها بشكل فارق أنماطها المجتمعية التقليدية، ونحا باتجاه سلوكيات أكثر خطورة أخذت شكل الوصاية المطلقة على المجتمع عبر الممارسات السلطوية المرضية، وإفرازاتها لوسائل الاستبداد وتغييب الديموقراطية وقمع الحريات وسواها من وسائل الترهيب المادي والمعنوي، التي أدت إلى الاغتراب السياسي والاجتماعي والثقافي، ومظاهر الاستلاب الفكري والروحي والمعنوي المستبدة بالإنسان المصري والعربي طيلة العقود الماضية.

وقد ظهرت علامات التأثر الواضح بمعالم هذا الوجه السياسي والاجتماعي لأغنية نجم وإمام في أعمال ذلك الجيل من فناني لبنان على نحو بيِّن، وخاصة في أغنيات زياد الرحباني وسامي حواط المشتركة وبعض أغنيات خالد الهبر ومارسيل خليفة، لما فيها من أوجه شبه وتلاقٍ مع أعمال إمام ونجم، وذلك عبر التجليات الشعرية المتقاربة التي خطها قلم كل من: أحمد فؤاد نجم ومحمد العبدالله وعبيدو باشا وجورج يمين وزياد الرحباني وغيرهم بروحهم الشعبية الساخرة ونزعتهم الواقعية الشفيفة، واختيارهم الجميل لنفحات البساطة والعفوية القريبة من المزاج الشعبي الحقيقي دونما تزلف أو استسهال، وتعريتهم لمواطن الخلل في البنية المجتمعية والسلطوية في كل من مصر ولبنان، مع الأخذ في الحسبان الاختلاف الكبير في طبيعة التركيبة المجتمعية لكل من البلدين، وملابسات المرحلة الزمنية المؤرخة لتلك التجارب الفنية، والظروف الداخلية والإقليمية والدولية المتباينة التي أحاطت بتجربة كل من أولئك الفنانين.

ولكن ذلك الاختلاف الطبيعي لم يكن ليغيب الوجه الأكثر تطابقا وتماثلا بين التجربتين، والذي أنتجته الظروف والمناخات السياسية والفكرية والاجتماعية المحلية والدولية نفسها التي أكسبتهما ملامح التنوع والتفرد والخصوصية تبعا للبيئة والأجواء المحيطة، فقد كانت ولادتهما ثمرة طبيعية لمخاض فكري وسياسي وثقافي عالمي أعقب نتائج الحرب العالمية الثانية، وما تمخضت عنه من مد هائل للأفكار اليسارية والثورية التي غذت أفكار الملايين ومشاعرهم في تلك الحقبة، وبلورت اتجاها مجتمعيا عالميا تمظهر وجهه الثقافي والفني في شكل تيارات صاخبة انتظمتها صفوف مفكرين وأدباء ورسامين

وسينمائيين وموسيقيين جاهروا بأفكارهم المؤيدة لقيم السلام والحرية والديموقراطية والعدالة والمساواة، وكانت جموع الشباب في تلك المنظومة ميالة بشكل فطري إلى الأشكال الفكرية التي عبرت عنها تظاهرات الموسيقى والغناء القريبة إلى روح الشباب وعقله وتفكيره. فظهرت على رغم التنوع الهائل في الأشكال الموسيقية والغنائية التي نجحت في الوصول إلى قلوب الكثيرين وعقولهم من خلال منهج إبداعي أصيل حافظ على روح الخصوصية وهموم البيئة المحلية، ولكن في انتظامهما ضمن إطار وشكل فنيين أخذا لبوس لغة موسيقية حاكت مشاعر كل الشعوب في العالم، ووصلت إلى مداركهم وعقولهم أينما وجدوا فكانت تجارب: البيتلز في بريطانيا في تمجيدهم للحب والسلام ونبذهم للحرب، وجاك بريل في فرنسا، الشاعر الموسيقي والمغني وعاشق الحب والحرية، وإيقاعات أغنيات الثورة في كوبا وتشيلي، وعبدالحليم حافظ في مصر صوت ثورة يوليو وصداها الفني، وصولا إلى الثنائي إمام ونجم بمنزلة صدى حقيقي لإيقاعات تلك الأفكار النبيلة التي أوصلت نبضها الحي إلى الأجيال الفنية الجديدة التي مثلها في لبنان مارسيل خليفة وزياد الرحباني... إلخ، وفي سوريا سميح شقير وفهد يكن، وفي مصر محمد منير وعلي الحجار ومحمد الحلو، وفي البحرين خالد الشيخ وسواهم من جيل سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي.

ونظرا للتراث السياسي الديموقراطي العريق في لبنان، ولأنه يشكل فضاء حقيقيا للتعدد والتنوع الحضاري والثقافي والسياسي عبر تاريخه المعاصر استطاعت تجربة الأغنية الوطنية والسياسية فيه أن تفرض نفسها كظاهرة فنية قائمة بذاتها ومستقلة ومستمرة، بخلاف التجارب الأخرى المماثلة في الدول العربية، والتي بقيت أسيرة الاستثناءات الرائعة التي حققتها بعض هذه التجارب بروح المثابرة والتحدي ووهج الإبداع المتقد على رغم ضآلة الإمكانات المتاحة، وقلة الدعم المادي والمعنوي المقدم وانعدامه في الغالب.

وكانت نتيجة هذه الإرهاصات والظروف والعوامل المحلية والدولية في وجهيها السلبي والإيجابي، أن انطلقت هذه التجربة الفنية الجديدة في لبنان لترسم معالمها وميزاتها الخاصة، وتصوغ في ذلك الجو الاستثنائي حينها سؤالها الأكبر الذي أخذ في فرض نفسه تدريجيا على كل العاملين في مجال الفكر والإبداع مع تصاعد وتيرة الحرب اللبنانية، ومضيها قدما في تفعيل أمراضها الخبيثة ونتائجها المدمرة المتمثلة في ظواهر الطائفية والتقسيم والقتل على الهوية والفوضى المجتمعية والكانتونات العسكرية والأمنية، وسواها من مظاهر عبثية الحرب وعدميتها، ومن ثم جاء الاجتياح الإسرائيلي الأول لجنوب لبنان عام ١٩٧٨ ليغذي نار هذه الحرب المستعرة، ويتوج مسلسل الاشتباكات الإسرائيلية - الفلسطينية - اللبنانية المستمرة منذ دخول المقاومة الفلسطينية إلى لبنان غداة أحداث أيلول الأسود عام ١٩٧٠، ومقررات مؤتمر القاهرة عام ١٩٦٩، وليطرح في الشكل العدواني الذي اتخذه، وعبر مصالح القوى الدولية التي مثلها وفي مقدمتها أمريكا، سؤال الهوية للمرة الأولى بهذا الزخم على اللبنانيين وعلى رأسهم مثقفوه ومبدعوه وسط ذلك الكم الهائل من الضغوط المحيطة ومصالح القوى المختلفة ونصيب كل منها في «الكعكة» اللبنانية بامتداداتها الإقليمية والدولية.

وقد أتت مسألة الهوية في تجلياتها المختلفة عند أولئك الفنانين والموسيقيين، لتكمل المنظومة الفكرية المؤسسة لتجربتهم التي طرحت منذ قيامها جملة من المفاهيم والأسئلة الإشكالية المتعلقة بمعنى الوطن والحرية والمقاومة والتحرر والحقيقة والجمال، وكل ما له علاقة بالقيم الإنسانية النبيلة.

وجاء الشكل الفني الراقي الذي بلور هذه الأفكار والقيم في لبوس إبداعي وجمالي ليضفي على هذه التجربة لمسات الخلق الفني والتعبير الجمالي في أشكالها المختلفة التي تخلَّقت عبر ومضات الشعر واشتعال الموسيقى، وأعطت لتجربة الأغنية السياسية وهجها الخاص المتنوع في إطار الوحدة الفنية والفكرية المتكاملة التي انتظمت هيكليتها البنائية.

وكما هي الحال في كل الأعمال الإبداعية ذات الطابع الحكائي الدرامي، التي ينطبق عليها القول الإنجيلي الشهير: «في البدء كانت الكلمة» كذلك كانت حال هذه التجربة الفنية، حيث سلطة الكلمة هي السبّاقة دوما إلى انتهاك الفضاء التعبيري لأي عمل موسيقي غنائي، ووضع المدماك الأول في معماره الفني عبر صياغتها الأولية للمناخ الفني العام، وإبراز معالم الاتجاه الفكري والشعري الذي ستنحو إليه الأغنية.

وما كان من شعراء ذلك الجيل الحاملين إرث الهزائم والنكبات، والمنبعثين منها نحو عوالم التغيير والفكر الثوري، إلا أنهم استجابوا من دون تردد لنداء الكلمة وسحرها المختلف، فشرعت مخيلتهم في جوب الآفاق المجهولة والمعلومة المتلبِّسة بواقعهم البائس علانية أو خفية، واقتناص لمحات الضوء القليلة الباقية في قلب هذا الظلام المجتمعي الدامس، وتسليطها على فسحات الأمل والحب والخير والجمال المتبقية بما تحمله من ثنائية دلالية في المعنى، تكشف من جهة عن الملامح الإنسانية الجميلة في ما تبقى من وطن جبران وفيروز بأجزائه التي لم تطلها ماكينة الخراب والدمار والفوضى العبثية، وتلتقط من جهة أخرى معاني الجمال المعنوي في تصويرها الفاضح لخراب الإنسان العربي واللبناني وتعريته، وإسقاط أقنعة الكذب والنفاق عن وجهه الدميم المعبر بصدق عن صفاته الناضحة حقدا وأنانية وتعصبا طائفيا ومذهبيا، وحبا أعمى للسلطة المنفلتة من كل عقال والمؤدية حتما إلى التهلكة والفناء.

هكذا وفي إطار هذا التضاد الإبداعي والمعنوي رسمت أقلام أولئك الشعراء والزجّالين معالم هذه اللوحة البديعة في قبحها وجمالها معا، مظهرين واقع لبنان الجريح، لبنان «الكرامة والشعب العنيد» كما غنته فيروز وصوره الرحبانيان عاصي ومنصور وهو في قلب حداده المستمر آنذاك، ومعهما ومن بعدهما ورثة إبداعاتهما وإبداعات ميشيل طراد وأسعد السبعلي وموريس عواد وأمين نخلة وسعيد عقل والياس أبوشبكة والأخطل الصغير ويوسف الخال وأنسي الحاج وسواهم من شعراء الفصحى والعامية، ولكن بتمايز فعلي عن جيل الرواد هذا، تمثل في نبضهم الجديد المتوافق مع روح عصرهم، وتنويعاتهم الشعرية المختلفة، وعزفهم على أوتار الواقعية غالبا والرمزية والسريالية أحيانا.

هكذا كانت الشعرية المحكية والفصحى في كتابات عباس بيضون وشوقي بزيع ومحمد العبدالله وحسن العبدالله ومحمد علي شمس الدين وبطرس روحانا وجورج يمين وعبيدو باشا وزياد الرحباني وخالد الهبر.

ولعل أكثر ما ميز الكتابات الشعرية لذلك الجيل وقربها من المزاج الشعبي العام، ونحا بها بعيدا عن النخبوية الفكرية وضبابية المعنى، هو ذلك الاتساق التام بين المعنى وبنائه الفني، حيث كان الاتجاه الغالب في الفكرة العامة لتلك الأشعار نحو الإنسان البسيط والمواطن العادي في حياته اليومية وتفاصيله الصغيرة، خصوصا في الأشعار الناقدة والساخرة، ثم أتت اللغة الشعرية لتحقق التكامل عبر الصياغة اليومية والآنية التي تمت لمفرداتها، لتندرج في إطار لوحة شعرية اعتمدت البساطة والتلقائية أساسا لرونق الجمال الإنساني العادي واليومي فيها.

وبالتساوق مع خيارهم في مخاطبة المواطن اللبناني والعربي بمفرداته اليومية ذاتها المتضمنة في معناها الواضح همومه البسيطة، جاء الخيار الآخر الذي اكتمل معه المشهد الشعري الشاب لأولئك المبدعين، حيث مضوا قدما نحو نحت لغتهم الشعرية واستنباطها من مشاهد الحياة اليومية الحقيقية في الشارع والمقهى والمعمل، وبين مختلف الشرائح الشعبية، وتسطيرها على مساحة أوراقهم بعفويتها الفطرية وقالبها الشعري المكتسب حتى في التعبير عن القضايا الكبرى التي كانت عنوانا عريضا لتلك الفترة من تاريخ المنطقة العربية ولبنان وفلسطين تحديدا.

وكان التقاء هذين الخيارين التعبيريين محصلة منطقية لوعي أولئك الشعراء الشباب بقضايا المرحلة وخطورتها، ولكن بإدراجهم هذا الوعي الإنساني النبيل في قالب مفهومي وتعبيري شفاف وبسيط يخاطب وعي الناس عامة، ويقف على مفاصل حياتهم اليومية ويضعهم بطرحه الواضح في صورة ما يجري حولهم، وما يجب التشبث به من معان إنسانية وسط ذلك الدمار الماحق المحيط بهم من كل جانب.

وإذا كانت معاني الحرية والمقاومة والتحرير والانعتاق من سطوة الاحتلال، والبحث عن الهوية المفقودة قد شغلت حيزا كبيرا من مساحة التجربة الغنائية السياسية تلك، فلا شك في أن القضية الفلسطينية بذيولها واحتمالاتها المستقبلية كانت في القلب منها تماما، وفي أساس بداياتها وآفاقها وتطلعاتها، نظرا لما كانت تشكله، وما زالت، بالنسبة إلى كل عربي عانى ويلات الحرب والاحتلال والتهجير والقتل اليومي وانتهاك أبسط حقوق الإنسان، فكيف بالنسبة إلى اللبنانيين الذين قاسموا الفلسطينيين مأساتهم، ودفعوا معهم ضريبة التخاذل العربي وفاتورة الصمود طيلة ربع قرن من الزمن. ولعل جسر التواصل القائم على دعائم الثقافة والفكر والفن والسياسة الذي شيده الشهيد غسان كنفاني بين المواطنين والمثقفين العرب ونظرائهم في الأرض المحتلة من فلسطينيي ما بعد النكبة والنكسة وأواخر ستينيات القرن الماضي كان المعبر الفعلي الذي أوصل الصوت الفلسطيني المكتوم الذي لم نكن لنسمع صداه لولا تلك المواهب التي رفعت عنها الحصار جهود غسان كنفاني، ووصلت كتابات أصحابها إلى معظم المنابر الثقافية والفكرية والفنية العربية، ناقلة معها صورة حية ومؤثرة للوجع والجرح والدم الفلسطيني المستباح، وهذا ما تشهد عليه كتابات فدوى طوقان ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وسالم جبران وراشد حسين وكمال ناصر وسواهم من أدباء الأرض المحتلة، حيث كان الوقع الذي أحدثته هذه الأصوات في نفس العرب، ونخبهم الفكرية تحديدا، كبيرا ومدويا، خصوصا جيل المثقفين والفنانين الشباب في لبنان بحكم الطبيعة الخاصة للفنان الحقيقي وحساسيته تجاه قضايا الإنسان، وبالنظرالى ظروف المأساتين الفلسطينية واللبنانية المتشابهة والمتماثلة أعوام ١٩٤٨ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٥ ، ١٩٨٢.

وهذا ما دفع بالموسيقيين اللبنانيين الشباب حينها أمثال: مارسيل خليفة وخالد الهبر وأحمد قعبور وغازي مكداشي إلى أن ينهلوا من ذلك النبع الشعري الثر، وتلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التجربة الأدبية الفريدة لشعراء الأرض المحتلة، خصوصا أشعار محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد، ويصوغوا من تلك الكلمات اللاهبة والمشتعلة بوهج الصمود وحب الأرض مفردات غنائية تهادت على إيقاعات موسيقى راقية حاكت مشاعر وضمائر وقلوب كل المتطلعين إلى الحب بمعنييه الخاص والعام، والحرية والعدالة والمساواة والكرامة الإنسانية في أي مكان من هذا العالم.

وانطلاقا من هذه الرؤية الشاملة لدور الموسيقى في مخاطبة الوجدان الجمعي للعالم بأسره، شرع أولئك الموسيقيون اللبنانيون في إرساء دعائم خط موسيقي خاص بأغنيتهم السياسية والعاطفية عبر منظور في التأليف الموسيقي، نزع إلى التمازج المثمر والمتبادل التأثر والتأثير بين أنماط الموسيقى العالمية المختلفة، على اعتبار أنها اللغة الوحيدة المشتركة بين جميع شعوب الأرض، فشكلت أغنياتهم ومقطوعاتهم الموسيقية الصرفة كذلك على امتداد المرحلة الزمنية لتجربتهم الفنية مركبا موسيقيا حقيقيا امتزجت فيه الموسيقى الشرقية والعربية وبإيقاعاتها التراثية والحداثية مع الموسيقى الغربية بأنماطها المتنوعة ما بين الكلاسيكية والفلامنغو والبلوز والجاز... إلخ، بحيث استطاع هذا المزيج الموسيقي أن يحافظ على روح الأصالة في الموسيقى العربية والشرقية، مع انفتاحها على التأثيرات الموسيقية الغربية والعالمية من دون التورط في الصيغة الموسيقية التلفيقية ذات الإيقاع والنغم الهجين، التي أنتجتها بعض التجارب الفنية العربية الأخرى في مقاربتها لذلك النمط التجريبي الموسيقي.

فقد استطاعوا في تجربتهم هذه المزاوجة ما بين الأصالة والمعاصرة بشكل أدخل إلى كلتيهما روح التجديد الحقيقي، وخاضوا غمار التجريب الحداثي وخرجوا من التجربة بعد تبلور معالمها الأساسية بنجاح باهر أسهم في تصنيفهم الأكاديمي والشعبي في عداد المؤلفين الموسيقيين المجددين بحق، الذين أسهموا في إضافة الشيء الكثير للموسيقى العربية، وإغنائها برؤيتهم الموسيقية الخاصة التي خلقت فيما بعد تيارا فنيا أصبح يُشار إليه باسمهم، وتتلمذ عليه كثيرون من عشاق الأغنية والموسيقى.

وضمن هذا التوجه الموسيقي العام تفرّد كل منهم برؤيته الفنية الخاصة بشكل أكسب هذه التجربة روح الغنى والتنوع في إطار سياقها الأعم، فعولت تجربة مارسيل خليفة منذ بداياتها عام ١٩٧٦ عبر شريط (ريتا والبندقية) على توسيع آفاق الموسيقى العربية، من خلال عمله المتواصل على تطوير آلة العود، وإخراجها من إطار محدوديتها في التأليف الموسيقي العربي التقليدي إلى فضاءات جديدة تتيح لها

ولعازفيها المجال في استيعاب مناهج موسيقية أخرى في العزف والتأليف، والحلول مكان آلات موسيقية غربية (الكمان، البيانو...) وتأصيل نوتاتها في شكل موسيقي عربي، عمل مارسيل على التأسيس والتنظير له جنبا إلى جنب مع فرقته «الميادين» عبر مراحل تطوره الفني المختلفة منذ انطلاقة مشواره، بدءا بتجاربه الإفرادية في العزف على العود، مرورا بمرحلة الميادين وغناء المجموعة، حيث حافظ في كلتا الفترتين على الأوركسترا العربية التقليدية المشوبة بتأثيرات محدودة للموسيقى الكلاسيكية العالمية بآلاتها الغربية، وصولا إلى مرحلته الأخيرة في أعماله (ركوة عرب - تصبحون على وطن - جدل - حفلته الأخيرة بمهرجان بعلبك ٢٠٠٠) ومشروعه القادم (الجسد)، إذ أحدثت هذه الأعمال بمجملها نقلة نوعية في الشكل الموسيقي المعتمد فيها على التوزيع الأوركسترالي للموسيقى العربية الشرقية المطعمة خصوصا بتأثيرات الموسيقى الكلاسيكية الغربية، والقليل من موسيقى الجاز والفلامنغو.

بينما اتجه زياد الرحباني في مشواره الفني الموسيقي نحو معلم موسيقي أساسي انشغل فيه في العمل على تغيير وتحديث الجملة الموسيقية الشرقية والعربية بعيدا عن تحمل الآلة الشرقية ما لا تستطيعه من أدوار، وإخراجها من وظيفتها الأساسية والمضي بها نحو مهام ثانوية ومصطنعة تضفي عليها طابعا سياحيا كما يرى زياد الرحباني، فحملت أعماله في الأغنية والتأليف الموسيقي منذ البدايات الفنية الحاملة لبصمته الخاصة روح الموسيقى العربية الأصيلة، كما عرفناها في أعمال سيد درويش وزكريا أحمد وصالح عبدالحي ومحمد عبدالوهاب في مراحله الأولى، وظهرت آثارها الواضحة في تركيزه على آلة البزق ذات الطابع الشرقي الصرف، والدور الأساسي الذي أوكله إلها في مؤلفاته الموسيقية سواء منها تلك الشرقية العربية الخالصة، أو الممتزجة بالتأثيرات الموسيقية العالمية، حيث وجدت هذه الأخيرة صداها الحقيقي في الحوار الموسيقي المفتوح الذي أحدثه عبر أعماله المختلفة بين الآلات الشرقية والغربية ممثلتين بالبزق والبيانو خصوصا: آلتيه الموسيقيتين المفضلتين.

وقد تعمق لديه هذا المنحى الحواري مع الموسيقى العالمية مع اتجاهه في مرحلة نضجه الفني نحو فضاءات الموسيقى الإفريقية والأمريكية والبرازيلية، خصوصا البلوز والجاز، والتي تبلورت معالمها بشكل واضح من خلال مشروعه الموسيقي الذي رأى النور أواسط ثمانينيات القرن الماضي، والمعنون بـ «جاز شرقي» وفيه شق طريقه نحو خط موسيقي كان قد بدأه سابقا في أعماله الغنائية والموسيقية المتلاحقة: (هدوء نسبي - أنا مش كافر - شريط غير حدودي) ومقطوعة (أبو علي)، وانتهاء بشريطيه الأخيرين: «بما إنو» و «Monodose»، إضافة إلى موسيقى وأغنيات مسرحياته العديدة، فكانت تجربته الموسيقية والغنائية في المحصلة عنوانا حقيقيا للتحديث الموسيقي العربي المحافظ على الروح الموسيقية الشرقية، مما خوله الوقوف بجدارة في عداد المؤصلين الموسيقيين العرب ذوي النزعة التحديثية الحقيقية.

وفي اتجاه البحث عن شكل موسيقي خاص مضى خالد الهبر في مغامرته مع الأغنية والموسيقى، ليؤسس خطه التأليفي الموسيقي الذي اعتمد فيه بشكل أساسي على آلته المفضلة الجيتار، وما تعطيه من إيحاءات موسيقية ارتجالية ميزت طبيعة التركيب الشعري لأغنياته ورافقت تجربته الفنية منذ بداياتها وإلى الآن، حتى أن طبيعة التركيب الشعري لأغنياته اكتسبت هذه الميزة بتأثير مباشر من الجو الموسيقي الذي تغلغل بين مفرداتها أو العكس ربما، وكان خالد في النتيجة هو الرابح في الحالتين عبر أعماله الموسيقية والغنائية التي حملت طابعه الخاص ولمسته الارتجالية مثل أغنيات: أحمد الزعتر، مديح الظل العالي، شارع الحمراء، سنديانة حمراء ... وعلى منوال مارسيل وزياد وخالد نسج أحمد قعبور وسامي حواط خيوط تجربتيهما الموسيقيتين المميزتين عبر خصوصية كل منهما، واندراجهما العام ضمن إطار التجربة الموسيقية والغنائية لألمع أسماء التحديث والتأصيل الموسيقي في لبنان ورواد الأغنية السياسية فيه.

وإذا كانت تجربة الأغنية السياسية قد شقت طريقها بخجل في البدايات مع انطلاقة الحرب اللبنانية بحكم حداثة التجربة، وعبثية الحرب وعدم جدواها كونها اندلعت في بدايتها بين الأطراف العربية المعنية بقضية لبنان وفلسطين، وحتى بين اللبنانيين أنفسهم، على رغم الانحياز الذي أعلنه أولئك الفنانون منذ البداية لتيار اليسار الوطني اللبناني، مع معارضتهم الشديدة بالمقابل لفكرة هذه الحرب المجنونة وانتقاداتهم اللاذعة لكل المتورطين فيها، فإنها، أي تجربة الأغنية السياسية، شهدت تزايدا متواترا في مستوى التعبير الفني مع تصاعد وتيرة الأحداث التي توجها التحول النوعي الذي قلب الصراع بعد اتفاقية كامب ديفيد، ودخول إسرائيل إلى لبنان واجتياحها للجنوب ثم بيروت عامي ١٩٧٨ و١٩٨٢، وحوله من صراع بين أطراف لبنانية عربية شقيقة إلى نزاع وجودي بين الطرف العربي الموحد والصامد والطرف الإسرائيلي المحتل، خصوصا مع ولادة تجربة المقاومة الوطنية اللبنانية واصطفاف اللبنانيين والعرب خلفها صفا واحدا، حيث ألهمت هذه التجربة ومن بعدها الانتفاضة الفلسطينية الأولى رواد الأغنية السياسية الذين أنتجوا في ظل هذه المرحلة أهم أعمالهم ذات الخط السياسي المباشر، ولكن آخرها أيضا،حيث بدأ مسلسل التداعيات السياسية الدولية والعربية الهائلة الذي افتتحه انهيار الاتحاد السوفيتي وزوال المنظومة الاشتراكية، وما كانا يشكلانه من قيمة معنوية ومادية وفكرية أساسية لكل المعنيين بقضايا الإنسان والعدالة والحرية والمساواة. بمن فيهم الفنانون والمثقفون الوطنيون العرب، ومن ثم حرب الخليج الثانية وما نتج عنها من فرقة وتشرذم في الصف العربي وإحباط معنوي هائل لمختلف الشرائح العربية بمستوياتها المتعددة، وبعد هذا وذاك تصفية الانتفاضة الفلسطينية والتمهيد لمشاريع السلام مع إسرائيل، وما عنته هذه الكارثة من انهيار لحلم العربي الفلسطيني، الذي طالما راود أذهان العرب في أرض فلسطينية محررة بالكامل، وتلاشي آخر معاقل الحلم والوهم العربيين.

وقد كانت شريحة المثقفين والفنانين العرب، من حيث كونهم تاريخيا في طليعة المنظرين والداعين لهذا الحلم ويا لمفارقات القدر، أول ضحاياه، حيث تداعت أمام أعينهم الأحلام والقضايا الوطنية والقومية الكبرى التي آمنوا بشكل أعمى بانتصارها العادل، وعادت عليهم هذه الأحداث والمشاعر المتداعية بمفاعيل رجعية أسقطت من حساباتهم كل أوهام الماضي، وشكلت نقطة تحول كبيرة في فهمهم لمسلمات ونظريات وأفكار بات من الضروري بالنسبة إليهم حينها وضعها تحت باب المراجعة الكاملة، لاكتشاف مكامن الخطأ ومعاقل الصواب والمضي قدما، على رغم بؤس المرحلة، نحو طريق جديدة يحدوهم فيها الأمل، ويؤازرهم الإيمان بعودة الروح العربية التي ردت اعتبارها أخيرا الانتفاضة الثانية لأهلنا في فلسطين.

وهذا تماما ما فعله مارسيل وزياد الرحباني ورفاقهما في المشوار الفني الإبداعي المشترك، حيث شهدنا تحولا نوعيا حقيقيا في خطهم الإبداعي نحو اتجاه فكري وسياسي وفني أكثر نضجا وعقلانية، مع عودة للذات الإنسانية ومنابع الحب والمشاعر الداخلية وأقل تقريرية، وشعارات شكلت، على رغم مباشرتها وصداميتها، عنوانا حقيقيا ونبيلا وأمينا لمرحلة كاملة وغنية من الحياة السياسية والفكرية والفنية العربية، أعطت لحياة ذلك الجيل معنى حقيقيا، وأكسبته وعيا رؤيويا على رغم فداحة الخسارة وخسارة المرحلة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للفنان أحمد الحريري حضور فاعل ومكثف في الساحة الفنية الليبية، يتميز أسلوبه بالطرافة والتلقائية والبساطة، والعمق أيضا. كتب ما يزيد على خمسمائة أغنية وطنية وعاطفية وغنى له كبار المطربين العرب، كما عالج النص الدرامي وكتب «السيناريو»، وقدم للتلفزيون عشرات النصوص، إلى جانب عدد كبير من المنوعات المرئية، هذا بالإضافة إلى القصة والرواية والشعر والمقالات الصحفية.

حوار: عبدالله ميلطان - ليبيا

الشاعر الغنائي الليبي أحمد الحريري:

تأثرت بالإنسان وغنيت له

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولد الحريري في أبريل عام ١٩٤٣ بطرابلس، واشتغل محررا بجريدتي «الحقيقة» و«الرائد»، ورأس تحرير مجلة «الإذاعة» الليبية، إلى جانب عمله مراسلا لجريدتي «الرأي العام» و«الكفاح العربي» اللبنانيتين.

صدرت له مجموعة من الكتب موزعة بين الرواية والشعر، من بينها: «لو تعرفي» شعر ١٩٦٥، و«وجدت في عيونكم مدينتي» رواية ١٩٧٢، و«خمسينية صائد الرياح» شعر ١٩٩٥، و«عزف منفرد على مقام العشق» شعر ١٩٩٨.

من أهم وأشهر برامجه وأعماله الدرامية التلفزيونية «السوس»، «سماعي شهدان»، «فكر واكسب»، «كلمة ونص»، «علم وخبر»، «خاطيني».

«الفنون» التقت الحريري في زحمة إعداده لعمل جديد لنتحدث حول قضايا الفن والإبداع والحياة.

لكل فنان منهجه ورؤيته للحياة والمستقبل... فما رؤيتك؟

أميل في الغالب إلى الواقعية، وإن كنت بطبعي خياليا وحالما إلى حد ما، لأن بداياتي المبكرة كانت شعرية غنائية موغلة في الكلاسيكية، ولأنني ابن صياد سمك فقير، فقد تأثرت بالإنسان كواقع مضمخ بالعرق والدموع وطعم الملح، وأنا مسكون بغضب البحر وسكونه، والحياة بالنسبة لي لوحة واقعية لا تخلو في بعض جوانبها من شطحات الخيال والأحلام، وهما بطبيعة الحال أساسيان لتلطيف حدة حرارة الحياة بهمومها وأحزانها ومسؤولياتها الكبيرة وفي جملة واحدة أقول، مزيج أنا بين الحلم والحقيقة.

تتحدث دائما عن الالتزام، فما مفهومك للالتزام؟ وكيف ترى واقع الفن العربي إزاءه؟

الالتزام أحد أهم قوانين الحياة كما أفهمه، هو الذي ينظمها ويجعلها موغلة في الدقة، هو الذي يحدد مساحة المرء، ويحدد حجم رسالته الحياتية ويرسم أيديولوجيته، أن تكون لك رسالة تؤديها على نحو إيجابي منظم. وفيما يتعلق بالفن العربي الملتزم، أقول إنه بصفة عامة يتعرض لموجات تجعله مهزوزا في الغالب، ولقد أثرت الحضارة الغربية المادية في معظم الفنون الإنسانية بضجيجها وفوضويتها، فطبول «الجاز» و«الروك» غير الطبول الإفريقية مثلا، وصراخ الوتريات الحاد المسافر بوحشية في لحم الإنسان وعقله غير وداعة «السنتوري» و«البوزوكي» و«العود»، هناك مؤامرة تحيكها حضارة الغرب المادية ضد التراث الإنساني عربيا كان أو غير عربي، هناك ضجيج غير عادي يصم الآذان ويجعلها غير قادرة على التقاط حلاوة مقام «السيكا» مثلا، وعندما يكون الضجيج في أوجه، فإن المرء لا يمكنه أن يستوعب شيئا، ويفسرون الصراخ حاليا بأنه رفض للواقع الإنساني، لكنه صراخ مرسوم بدقة، ويخضع بالكامل لأسعار البورصة العالمية.

تختلف المعالجة الفنية للقضايا بشكل عام من فنان إلى آخر، كيف تعالج الموضوعات بشكل فني؟ ماذا تريد أن تقول؟

أعتقد أنني رسام إلى حد ما، فأنا أرسم ولكن من دون فرشاة وألوان وأدوات رسم. أنا أرسم بمادة الكلمة الخام عند معالجتي لأي قضية، وأراعي في ذلك شروط التناغم والانسجام، وأعتمد كثيرا على المرح لأنني أحب الألوان المرحة كما أحب الحياة ببساطتها، نحن جزء من الطبيعة، والطبيعة جميلة حتى في بعض جوانبها القبيحة.

في النقد نستطيع أن نلمس التطور، فما مفهومك للنقد الفني؟ وهل واكب النقد العملية الإبداعية الفنية في رأيك؟ ما مستوى الفن الذي نشاهده وفق المقاييس التي تطرحها؟

النقد نوع من الجراحة، والجراحة لا يمارسها إلا الجراح بكل المفاهيم والمقاييس والقوانين، والمرء الذي لا يجيد مسك المشرط واستعماله لا يمكنه أن يجري عملية جراحية على الإطلاق، وبالنسبة إلي كإنسان واقعي لا أحب أن أتورط في مشاهدة أشياء بعيدة عني.

تمر الأغنية العربية بتطور من حيث الشكل والموضوع فهل، توافق على ذلك؟ وهل تعتقد أن موجة التطوير في الأغنية العربية يمكن أن تضيف شيئا جديدا؟ على مستوى النص هل تطور النص الغنائي؟ هل نقول إن الأغنية الممزوجة بالألحان الغربية هي شكل من أشكال هذا التطور؟

لا أحب أن يكون تطور الأغنية العربية من خارج بيئتها، أنا أحب البيت العربي الأفقي البناء، بأقواسه ونقوشه وتعويداته وتقاليده الهندسية، وبالتالي فأنا أكره العمارة الغربية، أكره ناطحات السحاب والقلاع الإسمنتية، والموجة التي تمر بالأغنية العربية تأتي بها رياح «برانية» بلغة الصيادين، ولا يمكنك أن تكون أنيقا بقياسات غير قياساتك، ولا يمكنك أن تتطور من خلال تطور بيئة غير بيئتك.

وبخصوص تطور النص في الأغنية العربية، فهذا يبدو واضحا لأنه يرتبط بتطور الحركة الشعرية والأدبية بصفة عامة. أما الموسيقى العربية حاليا فهي تتعرض لرياح غربية عاتية، ونحن إذا أردنا أو رغبنا في سماع موسيقى غربية فالأجدر بنا أن نسمعها من منابعها الأصلية، من أهلها وليس من الذين تركوا موسيقاهم العربية الجميلة وشرعوا يلهثون وراء السراب، هذا ليس تطورا، إنه تقليد أعمى، وللتقليد مخلوقات خاصة غير الإنسان.

كيف يمكن أن يستفيد الفنان من التراث في مجال الأغنية؟ هل بإمكان المتلقي أن يفهم تراث كل الأقطار العربية إذا ظل كما هو، بإيقاعاته المختلفة أم أنك ترى غير ذلك؟

شجرة اللوز وكل الأشجار المثمرة وغير المثمرة تتجدد كل عام من حيث ثمارها وأوراقها وأغصانها وزهورها، لكن الجذع والجذور واحدة وثابتة، وبقدر رعاية المرء للشجرة بقدر ما تزيد نموا وعطاء وهكذا التراث، وشجرة اللوز واحدة في كل الوطن العربي، ولا اختلاف إلا في نوعية جودة الثمار، والإيقاع في البيئة العربية واحد، ولا يختلف إلا في التركيبات الشكلية.

المنوعات المرئية فن قائم بذاته، هل تعتقد أننا كعرب حققنا الهدف من وراء ذلك؟ هل من ملاحظات على المنوعات التلفزيونية العربية؟

صناعة المنوعات المرئية في العالم اليوم من أخطر الصناعات الفنية، لأنها تقوم على دراسات سيكولوجية وقواعد علمية وبأموال طائلة، وهناك في وطننا العربي تقدم ملموس خاصة في المرئية المصرية، لتوافر الإمكانات أولا، ولأن تجربة السينما الاستعراضية قديمة في مصر.

الاحتراف في الفن، قضية يناقشها البعض، بالنسبة إلك، فماذا تقول عن الاحتراف؟ هل هناك محترفون فعلا في وطننا؟

إننا نبدأ هواة، لكننا نتطور، وما إن تشدنا حركة التطور حتى نتفرغ لها بالكامل، والتفرغ يعني الاحتراف، ولا يحوّل الذهب الخام إلى تحف موغلة في الدقة إلا نقاش محترف، والاحتراف في الفن ليس جديدا في وطننا.

كتابة «السيناريو»، فن له مدارسه وله أعلامه في وطننا العربي... هل يمكن القول إن لدينا مدرسة عربية في هذا الفن؟ ومن أعلامها لديك؟ هل تستطيع أن تحدد لنا ميزات السيناريو الذي يكتبه العرب؟ وهل واكب التطور في العالم؟

السيناريو تفصيص دقيق للمشهد، وهو صناعة فنية مرتبطة بأحاسيس المرء وبدرجات تذوقه لجمال اللون والحركة وقطعة الإكسسوار والمنظر العام، وليس كل إنسان يصلح أن يكون «سيناريست»، وعلى رغم أن كل إنسان يمكنه أن يدرس قواعد السيناريو، وهناك عباقرة في وطننا العربي يكتبون السيناريو بكل دقة وجمال، وهم في الغالب من المخرجين السينمائيين، والسيناريو إخراج مبدئي على الورق يحركه إبداع المخرج.

نعرف أنك تعاملت مع «حسين كمال» و«أحمد خضر»... ماذا عن ملاحظاتك حولهما؟ هل تعتقد أنهما استوعبا أفكارك أو هل فعلا أنت راض عن إبداعاتهما حيال ما كتبت؟

تعاملت مع أربعة مخرجين عرب كبار، هم المرحوم «فخر الدين صلاح» و«أحمد خضر»، و«ممدوح مراد»، وأخيرا الأستاذ «حسين كمال»، وتجربتي مع الأستاذ «ممدوح مراد» في مسلسل «السوس» أثمرت الجائزة الثالثة في مهرجان القاهرة الدولي الأول للأعمال المرئية بعد عشر سنوات من إنتاج المسلسل، وأعتبر تجربتي الأخيرة مع الفنان «حسين كمال» مهمة جدا ومثمرة إلى أبعد حد، وبصورة شاملة أقول إن التعامل مع أساتذة الإخراج في مصر بالذات يؤدي في الغالب إلى نتائج باهرة.

تجاربنا العربية في مجال الفن، ألا تعتقد أنها تجارب مقلدة للغرب؟ كيف يمكن أن نحمي إبداعنا من هذا التيار؟

الفن العربي امتداد لتراث عظيم وحضارة إنسانية خالدة، الأقواس العربية والنقوش العربية الإسلامية والتراث الأندلسي ومعلقات مكة الخالدة و«زرياب» و«الفارابي» وصولا إلى «الرحابنة» و«عبدالوهاب» وغيرهم، كل هذا يشكل فسيفساء حضارية إنسانية خالدة... أما عن رياح الغرب فهي تهب على كل بقاع الأرض، لكنها رياح عابرة وتشبه إلى حد بعيد فقاعات الصابون.

ما الهموم الفنية التي تشغلك؟ هل تعتقد أننا استطعنا أن نعبر عن قضايانا العربية فنيا؟

الهموم هي التي تفجر الإبداع وتعطيه درجات متقدمة من النجاح، وهمومي الفنية كثيرة كأحلامي الفنية التي لا تنتهي، أما حكاية التعبير عن قضايانا العربية فنيا، فلا أعتقد أننا اقتربنا بمقدار قيد أنملة من ذلك، خاصة بعد أن توسعت أسواق الكاسيت وأشرطة الفيديو. وبالنسبة إلى السينما فهي حاليا «سينما شباك»، أساسها «الأكشن» الإثارة والمغامرات الخاصة.

إلى أي مدى تطور العمل الفني في ليبيا، برأيك، في كل مناحيه؟ هل نقول إن الفن في ليبيا في مستوى التطور الذي يحدث في الوطن العربي؟

ليبيا بيئة عربية عريقة وأصيلة، وحيث وجدت العراقة والأصالة وجد الفن، ولا فرق في المستويات بين قطر وآخر إلا بتوافر فرص الانتشار، وقد بدأ العمل الدرامي الليبي يحصد جوائز المهرجانات، والأغنية الليبية اليوم صارت منتشرة والحمد لله والمستقبل يبشر بالخير ◆

على الرغم من وجود المجلس الأعلى للآثار (S.C.A) في مصر منذ القرن الماضي، فإن الإدارة العامة للآثار الغارقة (D.U.A) التابعة له لم تنشأ إلا في عام ١٩٩٦، ويرجع سبب إنشاء هذه الإدارة بشكل مباشر إلى الحفائر التي أجريت عند سفح قلعة قايتباي عام ١٩٩٥، وإلى الاكتشافات التي تمت في جزء من الحي الملكي لمدينة الإسكندرية القديمة في الميناء، بينما يرى آخرون أن عام ١٩٦٢ ذو أهمية خاصة في هذا الشأن حين انتشل من البحر تمثال ضخم من الجرانيت لإيزيس فاريا.

إعداد: إبراهيم عطية - محمد مصطفى - إبراهيم أحمد - مصر

الآثار الغارقة في مصر

رأس فرعون من البازلت - غرب خليج أبو قير

بناء دائري حديث الاكتشاف في غرب خليج أبو قير

وربما وجب، لمزيد من الإنصاف، أن نعود في تأريخ مجال الآثار الغارقة في مصر إلى عام ١٩١٠، والعمل الذي قام به المهندس الفرنسي Gaston Jondet أثناء توسيع ميناء الإسكندرية الغربي، إذ لاحظ وجود ما قد يكون إنشاءات ميناء قديم، تقع في البحر المفتوح إلى الشمال وإلى الغرب من رأس التين، حيث شيد القدماء حواجز أمواج قوية مكتملة إلى حد كبير على بعد حوالى ٤٠٠ متر إلى الشمال من الساحل الحالي، ويتراوح السمك عند السطح ما بين ١٢ إلى ١٥مترا، وهذا السمك يعينها على مقاومة أعتى العواصف في المنطقة. ويصل طول الأفرع الرئيسية الثلاثة إلى حوالى ٢ كلم، مما يتيح لنا القول بأن هذا الميناء كان يمتد باتجاه الغرب إلى صخرة «أبوبكر».

كما اكتشف Jondet أيضا بقايا حاجز الأمواج الذي يغلق خليج الأنفوشي فيما عدا فتحة توجد في أعمق جزء من قاع البحر.

وفي عام ١٩٣٣ لعبت المصادفة، مرة أخرى، دورا في أحد الاكتشافات الأثرية، ففي أبي قير، وعلى مبعدة حوالى ٣٠ كيلومترا من قايتباي شرق الإسكندرية، لاحظ طيار في السلاح البريطاني أطلالا غارقة على شكل حدوة الحصان تحت الماء في أثناء تحليقه فوق الخليج. فتحمس الأمير عمر طوسون لهذا الكشف واستعان بأحد غواصي المياه العميقة، وانطلق يوم ٥ مايو ١٩٣٣ إلى المنطقة المشار إليها حيث أخرج الغواص في هذا اليوم نفسه رأسا من الرخام للإسكندر وجد على عمق ٥ أمتار وعلى بعد ٤٥٠ مترا من الأرض إلى الشرق من طابية الرمل «قلعة الرمل».

وفي خلال الصيف من العام نفسه قام الأمير عمر طوسون ومساعده بعدد من الاستكشافات، أدت إلى الكشف عن بقايا أخرى:

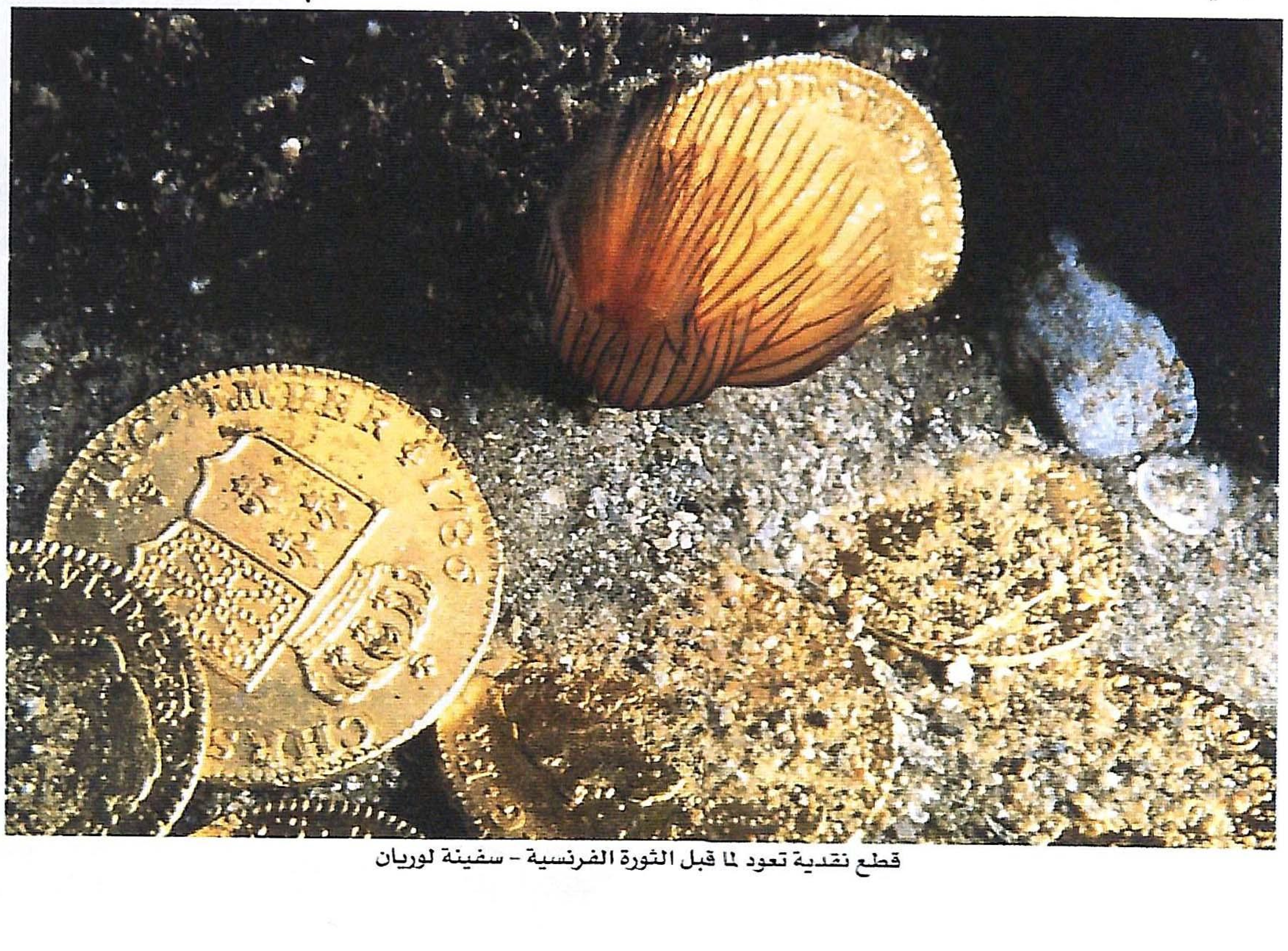
١- معبد يبعد ٢٤٠ مترا من الساحل أمام رأس رصيف ميناء أبي قير، حيث يوجد اثنا عشر أسطونا.

٢- إلى الجنوب من هذا الرصيف كان يوجد رصيف آخر مواز له جيد البناء.

٣- في داخل الخليج نفسه سبعة أرصفة مبنية تتراوح أطوالها ما بين ١٠٠ متر إلى ٢٥٠ مترا وعرضها ما بين ٤ إلى ٦ أمتار، ويصل ارتفاعها إلى حوالى متر واحد وقد بني أحدها بالطوب بينما شيد الباقي بالحجارة.

٤- في المكان الذي وجد فيه رأس الإسكندر، هناك كذلك أساطين وقواعد أساطين من الجرانيت والرخام.

ورأى عمر طوسون أن الموقع الذي عثر فيه على رأس الإسكندر يمثل معبدا، وأن الموقع الذي يقع إلى الشرق منه، ومعظمه أساسات مبان، يمثل أماكن سكنية. وبمقارنة هذا الكشف بالمصادر القديمة، استطاع أن يربط بين هذا الموقع ومدينة مينوتيس، وبتحديد موقع مينوتيس أمكنه تحديد موقع هير اكليوم على الخريطة التي نشرها عام ١٩٣٤.


قطع نقدية تعود لما قبل الثورة الفرنسية - سفينة لوريان

وبعد مرور فترة طويلة خلت من الاكتشافات المهمة، بدأ في الستينيات من هذا القرن عهد جديد من البحث مع كامل أبو السعادات، ذلك الغواص الذي صودف أن زار أهم المواقع في الإسكندرية في الميناء الشرقي وخليج أبي قير، فقد لاحظ في عام ١٩٦١ وجود أطلال حجرية ترقد عند سفح قلعة قايتباي، وكذلك في السلسلة إلى الشرق من رأس لوخياس القديم.

وفي يونيو من العام التالي، قام، بمساعدة البحرية المصرية، بانتشال تمثال ضخم من الجرانيت الأحمر لرجل بالحجم الطبيعي كان يرقد بجوار رأس السلسلة، ويرجع إلى العصر الهلينستي، وبعد مضي خمسة أشهر، رفع الفريق نفسه التمثال المعروف بإيزيس فاريا من المياه بجوار قلعة قايتباي، وهو أيضا من الجرانيت الأسود، ويبلغ طوله ٧ أمتار، وربما كان يمثل زوجا مع التمثال الضخم الذي اكتشف في المكان نفسه بعد ثلاثة وثلاثين عاما.

استانف أبو السعادات مرة أخرى مواصلة استكشافاته، ومن ثم رسم الخرائط التالية للمواقع التي اكتشفها وسلمها إلى المتحف اليوناني الروماني.

وقد تضمنت الخريطة الأولى ثلاثة مواقع:

١. الموقع عند سفح قلعة قايتباي (فاروس).

٢. الميناء الشرقي (جزيرة أنتيرودس وميناء صغير وأرصفة بحرية عديدة).

٣. السلسلة والشاطبي، حيث عثر بالقرب من الشاطئ على إنشاءات قديمة، مغطاة بالرمال وأساطين جرانيتية وتوابيت حجرية على شكل آدمي وعملات.

وكانت الخريطة الثانية لخليج «أبوقير»، حيث حدد عليها مواقع حطام عدد من سفن أسطول نابليون بالإضافة إلى مدينتي عمر طوسون.

وقد تابع أبو السعادات نشاطه خلال السبعينيات حتى الثمانينيات، حيث لاحظ في المعمورة، شرق الإسكندرية حوالى خمسة كيلومترات غرب أبي قير، وجود ما اعتقد أنه حاجز بحري طوله ٢٥٠ مترا والعديد من المراسي الحجرية، كما اكتشف عدة أرصفة بحرية حول جزيرة نلسون بأبي قير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جهود متواصلة لعلماء الآثار في المدينة الغارقة

طولها ٣٠٠ متر، وتمتد في كل الاتجاهات.

كما قام أبو السعادات في أثناء حياته بدور المرشد الخبير لعدد من البعثات، التي عملت في مجال الكشف عن المواقع الأثرية المغمورة بالإسكندرية، وخاصة Honor Frost رئيس بعثة اليونسكو إلى موقع قلعة قايتباي في عام ١٩٦٨.

في عام ١٩٨٣ استطاع Jacques Dumas والبحرية الفرنسية بالتعاون مع البحرية المصرية والغواصين، وبإشراف هيئة الآثار المصرية E.A.O اكتشاف سفينة القيادة بأسطول نابليون L'Orient، راقدة على عمق ١١ مترا على بعد ثمانية كيلو مترات من شاطئ خليج أبي قير، وخلال ثلاثة مواسم من عام ١٩٨٣ إلى عام ١٩٨٤ اكتشف ثلاث قطع أخرى من حطام السفن (ربما تكون La Serieuse, Le Guerrier, L'Artimiise)، لكن مع الأسف اختفت وثائق Dumas بعد موته في المغرب عام ١٩٨٥، إلا أن موقع السفن لا يزال معروفا، وفي عام ١٩٨٦ أجريت حفائر على السفينة Le Patriote، وكانت تقع على عمق أربعة أمتار في أقصى غرب شعب الفارة الصغير، قرب العجمي إلى الغرب من الإسكندرية.

هذا وقد انتشلت بعض العناصر من الموقع متمثلة في: مدافع حديدية وطلقاتها وبنادق وطبنجات، وأخشاب من L'ORIENT، وبعض من تسليحها، بالإضافة إلى ماسك الدفة وعناصر من أزياء طاقم السفينة (أزرار، حلقات أحزمة، أحذية)، فضلا عن أدوات الحياة اليومية (أدوات مائدة، أطباق من الفخار، زجاجات نبيذ، قوارير عطور من الزجاج)، وكذلك عملات من الذهب والفضة والبرونز، وأيضا مجموعات من حروف الطباعة الخاصة بماكينات الطباعة.

لقد شهد مجال الآثار الغارقة في مصر خلال السنوات الخمس الأخيرة أنشطة عديدة وعظيمة، نتج عنها اكتشافات مهمة، وقد أدت هذه الاكتشافات إلى ظهور عدة آراء علمية خاصة بالمواقع التي تم الكشف عنها. ويمكن إيجاز تلك الاكتشافات فيما يلي:

أعاد مركز الدراسات السكندرية، بالتعاون مع إدارة الآثار الغارقة في الإسكندرية، اكتشاف الموقع المغمور إلى الشرق من قلعة قايتباي، حيث وقعت أكثر من ٢٥٠٠ قطعة تضم تماثيل آدمية وتماثيل لأبي الهول وأساطين مختلفة الأشكال وتيجان وقواعد وأجزاء من مسلات، وهذه القطع من أحجار مختلفة كالجرانيت والكالسيت والكوارتزيت والحجر الجيري والحجر الرملي والجربويكة، وأوزانها أيضا مختلفة (فبعضها يصل وزنه إلى ٧٥ طنا).

وعلى رغم أن الموقع يضم لقى من العصر الفرعوني، إلا أنه يؤرخ بالعصر اليوناني الروماني.

وقد عمل المركز نفسه مسحا لحطام السفن إلى الشمال من قلعة قايتباي، حيث حددت ثلاثة مواقع من حطام السفن في هذه المنطقة عند مدخل الميناء القديم للإسكندرية، لم يتبق منها أي أجزاء خشبية، ولكن عثر على أوان فخارية وأدوات الحياة اليومية ومراس معدنية وحجرية. وتعود هذه اللقى إلى فترة تمتد من القرن الثالث ق.م حتى القرن السابع الميلادي.

الميناء الشرقي للإسكندرية

أجرى المعهد الأوروبي للآثار تحت الماء (IEASM) مسحا طبوغرافيا وحفائر أثرية في الميناء الشرقي في الإسكندرية، وذلك بالتعاون مع المجلس الأعلى للآثار.

وبعد خمس سنوات من المسح والحفائر تم التوصل إلى النتائج الآتية:

١ - تحديد ورسم خط الساحل القديم، والصخور الغارقة، وجزيرة أنتيرودس، والألسنة البحرية التي تبرز من الساحل القديم إلى البحر، والأرصفة الصناعية بدقة كبيرة.

٢ - تحديد مواقع أطلال مبان على شبه جزيرة التيمونيوم وجزيرة أنتيرودس.

٣ - اكتشاف وتسجيل ما يزيد على ألف من القطع الأثرية المختلفة تشمل أساطين وقواعد أساطين وتماثيل لأبي الهول وتماثيل آدمية وأجزاء من مسلات وأواني فخارية.

٤ - العثور على حطام سفينة رومانية تبرز من الرواسب في قاع الميناء قرب جزيرة انتيرودس.

كما عثر في موقع السفينة الغارقة على عدد من اللقى الأثرية كالأواني والزجاج والعملات، ولعل أهم تلك اللقى خاتمان من الذهب يحمل أحدهما نقشا غائرا - كانا يرقدان على الألواح الخارجية بين اثنين من أضلاع السفينة، وفي عام ١٩٩٨، وبناء على طلب بيير كاردان التصريح ببناء فنار في الميناء الشرقي بالإسكندرية، فقد أجرت الإدارة مسحا أثريا استغرق خمسة عشر يوما للمنطقة المخصصة للمشروع وما حولها بمساحة حوالى ٢٤٠×٢٤٠ مترا، حيث قام فريق العمل من مفتشي الإدارة بإجراء ثمانية مجسات استكشافية وتوقيع نقاط باستخدام جهاز (GPS).

وبعد مقارنة تلك النتائج بخرائط كامل أبو السعادات وجدوا أنفسهم فوق أرصفة بحرية لميناء صغير، ويحتاج هذا الموقع إلى مزيد من الوقت والتمويل المادي خاصة مع الأخذ في الاعتبار مستوى التلوث والترسبات الرملية فوق تلك الأطلال.

الساحل الشرقي للإسكندرية

في عام ١٩٩٧، أجرت الإدارة العامة للآثار الغارقة مسحا أثريا استمر حوالى خمسة عشر يوما عند رأس السلسلة، وهو الموقع الذي كانت تقوم عليه مجموعة القصور البطلمية، والذي دهمه خطر إلقاء هيئة حماية الشواطئ لكتل حديثة من الخرسانة فيه.

وقد لاحظ مفتشو الإدارة وجود أساطين جرانيتية، وتابوتين على شكل آدمي وذلك في منطقة امتدادها ٣٠×٤٠٠ متر، كما لاحظوا اختفاء ما ذكر أبو السعادات أنه شاهده وذلك أسفل الترسبات الرملية.

بدأ المعهد الهليني للحفاظ على التراث البحري في أثينا، بالتعاون مع إدارة الآثار الغارقة، بإجراء مسح أثري للشريط الساحلي، والذي يمتد مسافة ثلاثة كيلو

قطعة من المعدن نقش عليها بالكتابة الهيروغليفية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مترات من كازينو الشاطبي حتى منطقة سيدي جابر، وقد أظهر المسح عددا مهما من القطوع الصناعية في الحجر الصخري في العديد من النقاط على الشاطئ أمام الإبراهيمية. وسيؤدي المزيد من العمل إلى فهم هذه القطوع الصخرية وتفسيرها.

كما عثر على كشف آخر عبارة عن مجموعة من الأوزان الحجرية على منطقة صخرية تبعد ٦٠٠ متر على ساحل الإبراهيمية، معظمها مربع ومسطح بثقب واحد أو اثنين أو ثلاثة لتثبيت الحبل والمخالب الخشبية. وقاع البحر في هذا الموقع مغطى بالشقف الفخاري وخاصة أعناق وأجزاء الأواني، وتخضع كل هذه اللقى الأثرية حاليا للدراسة.

المعمورة

أسفرت أعمال المسح الأثري التحتمائي في مياه خليج أكتوبر ١٩٩٩ عن العثور على ثلاثة مواقع أثرية تحتمائية، هي موقع امفورات وأخشاب وأرصفة.

وقد شهد نوفمبر ١٩٩٩ دراسات عميقة وتسجيلية في هذه المواقع، وأسفرت هذه الدراسات عن حصر لعدد الامفورات، حيث عثر على ما يزيد على مائة امفورة، الغالبية منها من طراز كابتان ٢، أما البقية فهي من طراز معاصرة له. وقد اتضح نتيجة للتيارات البحرية، أن هذه الامفورات قد تجمعت على سلسلة الصخور الموازية للساحل.

كذلك عثر على مجموعتين من المراسي الحجرية على شكل شبه منحرف يحتوي كل مرسى على فتحة واحدة، تتراوح أوزان هذه المراسي ما بين (١٨٠ و٢٣٠ كلغ)، تتكون المجموعة الأولى من أربعة مراس، وعلى مبعدة ١٥٠م، إلى الشرق في مواجهة السلسلة الصخرية، تقع المجموعة الثانية التي تتكون من خمسة مراس.

من كل ما سبق، ونظرا لوجود هذه المواقع الثلاثة، بالإضافة إلى ما تحتويه من لقى أثرية، فإن التفسير المبدئي يؤكد أن المنطقة شهدت أنشطة بحرية على نطاق واسع.

وما زال العمل جاريا في هذا الموقع في الوقت الحالي ويقوم به أثريون مصريون.

في عام ١٩٩٨، بدأ المعهد الأوروبي للآثار الغارقة IEASM بالتعاون مع المجلس الأعلى للآثار، بعمل حفائر مركزة على سفينة القيادة L'ORI-ENT، وذلك بعد عمل مسح جيوفيزيائي في عامي ١٩٩٦، ١٩٩٧.

وقد أظهرت الحفائر عددا ضخما من القطع الأثرية، التي تصور الحياة الخاصة بالبحارة والجنود والضباط على ظهر السفينة في ذلك الوقت.

مجموعة من الجرار الأثرية الغارقة

كما عثر على عدد كبير من العملات الذهبية من مالطا وإسبانيا والبرتغال وفرنسا ومصر وإسطنبول والنمسا، وكان آخر الاكتشافات من ذلك الأسطول الغارق - بعد مرور مائتي عام من فقده - هو مدفع برونزي من السفينة La Serieuse التي تقع على بعد ٢ كلم جنوب سفينة القيادة (L'ORIENT - لوريان).

أسفرت أعمال المسح الأثري والحفائر التحتمائية في خليج أبي قير، وخاصة في موقع مدينتي «مينوتس وهيراكليوم» الغارقتين، عن العثور على بقايا العديد من الأبنية القديمة أهمها معبد إيزيس، بالإضافة إلى بعض العناصر المعمارية والمنحوتات التي تحمل العديد من النقوش الهيروغليفية، كما عثر على عملات ذهبية وحلي ترجع إلى العصر البيزنطي وبدايات العصر الإسلامي.

وقد أجريت دراسات عميقة لقاع البحر لكشف أسباب غرق هذه المدن، بالإضافة إلى عدة محاولات لكشف الامتداد القديم لفرع الكانوبي للنيل الذي كان يمر إلى الشرق من هيراكليوم.

البحر الأحمر

في عام ١٩٩٤ بدأ معهد الآثار البحرية INA-Egypt مسحا أثريا في البحر الأحمر، مما أدى إلى اكتشاف حطام سفينة جزيرة سعدانة، التي يبلغ طولها خمسين مترا، ويرجع تاريخها إلى القرن السابع عشر.

ويعتمد بناء هذه السفينة على استعمال الألواح الخشبية الضخمة المقواة بنموذج منتظم Regular pat-tern من دعامات الزوايا الحاملة المنتصبة Standing Knees، وقد تميز الخط المركزي بوجود تجمعات من هذه الزوايا.

وقد أسفرت الحفائر التي أجريت في أعوام ١٩٩٥ ، ١٩٩٦ ، ١٩٩٨ عن الكشف عن عدة آلاف من قطع البورسلين، إما كاملة وإما مكسورة، كما عثر على أكثر من عشرة غليونات فخارية، وأطباق عميقة من طرز مختلفة، بالإضافة إلى صينيتين كبيرتين لتقديم الطعام، ومصفاة، وصواني الطهي التي نقش على إحداها اسم قائد السفينة (موسى محمد)، كما عثر على حوالى ستين ثمرة من جوز الهند، وكذلك حبوب القهوة، وغير ذلك من اللقى الأثرية.

وقد نقلت معظم هذه اللقى إلى معمل الإسكندرية لترميم الآثار الغارقة.

الساحل الشمالي الغربي

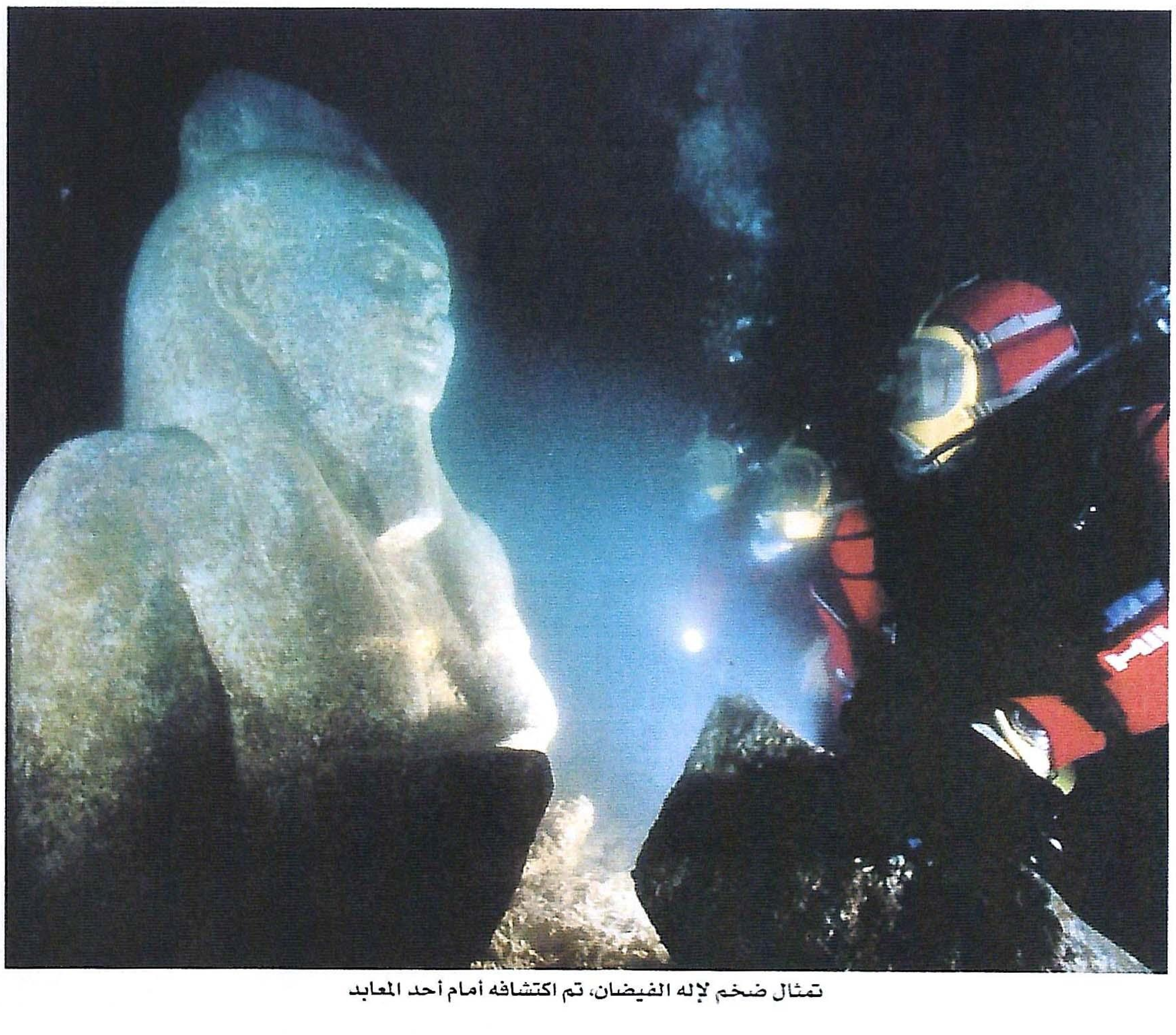
ذكرت العديد من المصادر الكلاسيكية أن الساحل الشمالي الغربي كان غنيا بالمواقع الأثرية والموانئ. وقدم كتاب Stadiasmus of Great Sea في القرن الرابع وصفا مفصلا للساحل الشمالي من الإسكندرية إلى السلوم، حيث أشار إلى تسعة وعشرين موقعا منها أربعة عشر موقعا عبارة عن موانئ.

ونظرا لأهمية تلك المنطقة، قام معهد الآثار البحرية INA-Egypt بالتعاون مع المجلس الأعلى للآثار، بمسح أثري من منطقة تنوم إلى رأس حوالة شرق مرسى مطروح في عامي ١٩٩٥ و١٩٩٨.

وقد أظهر المسح وجود خمسة مواقع تحتوي على مراس حجرية ومعدنية، وجرار فخارية ترجع إلى العصرين اليوناني والروماني (من القرن الثاني ق.م إلى القرن الثالث م).

ويعد هذا العمل خطوة أولى في مشروع إعداد خريطة للمواقع الأثرية على طول الساحل الشمالي الغربي لمصر.

وأخيرا، فهذا العرض السريع للأنشطة الأثرية في بحار مصر خلال هذا القرن، يوضح أن هذا العلم قد تطور من محاولات فردية إلى جهود علمية منظمة، كما يثبت أيضا أن بحار مصر - خاصة الإسكندرية - غنية بالبقايا الأثرية ◆



تمثال ضخم لإله الفيضان، تم اكتشافه أمام أحد المعابد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قبل خمسة قرون على إنتاج أفلام الكوارث التي جسدتها استديوهات هوليوود في عدد من أفلامها، استطاع رسام ذو موهبة استثنائية أن يصور في مرسمه المتواضع، القابع في بلدة صغيرة على حدود ما يعرف اليوم بهولندا، أجواء الجحيم الملتهبة بجرأة لونية فريدة، ومخيلة غرائبية خصبة تبعث على الإحساس بالرعب والرهبة، وبالصمت المختنق بعد حدوث الطوفان.

إعداد ميسون يحيى - الكويت

قلده المزوّرون واستلهمه دالي!

جيروم بوش.. الفنان اللغز

القيثارة

فإن كان لا يعرف إلا القليل عن حياة هذا الفنان الغامض، ولاحتى مدى صحة انتساب جميع أعماله إليه، فإننا نستطيع بالتأكيد أن ندرك أهمية المعرض الذي أقامه متحف بويمانس. فان بينينجن في روتردام للرسام الفلاماندي جيروم بوش Jérôme Bosch خلال الفترة من الأول من سبتمبر وحتى منتصف نوفمبر الماضي.

في الواقع يرتقي هذا المعرض إلى مستوى التحدي الحقيقي، لا لأنه لم يخصص أي معرض باسم جيروم بوش بهذا الحجم منذ قرن من الزمان فحسب، بل لأن من أصل الأربعين عملا التي ضمتها أجنحة المتحف، هناك خمس وعشرون لوحة فقط تنسب إليه بشكل يقيني لا يقبل الشك. في حين أن ثمة ثماني لوحات فقط مذيلة بتوقيعه، كما تخلو جميع اللوحات الأخرى من تحديد التاريخ.

أما تاريخ ميلاده فليس مؤكدا أيضا، ويرجح أنه في الفترة ما بين ١٤٥٠ و١٤٥٥. لكن من الثابت أنه مات في هيرزوغنبوش (بوا . لو . دوك) عام ١٥١٦، وأنه في هذه المدينة الصغيرة الواقعة على الحدود الهولندية الحالية اتخذ اسمه، وأنه تزوج فيها بامرأة برجوازية ثرية عام ١٤٩٠.

يرى بعض المختصين ممن كتبوا عن بوش أنه برع في تصوير مشاهد الحريق التي بقيت عالقة في ذاكرته بعد أن التهم حريق هائل مسقط رأسه عام ١٤٦٣. وهذا ما تجلى واضحا في لوحات «عربة العلف»، و«وساوس القديس أنطوان»، غير أن البعض الآخر يرى أنه تفرد بقدرته على تصوير الفانتازيا الشيطانية...

بيد أن هذه الفانتازيا لم تأت عبثية تماما، على الرغم من غرائبيتها الشديدة، بل جاءت كانعكاس «فج» ربما لحالة الاضطراب والفوضى التي سادت الفترة ما بين نهاية العصر الوسيط وبداية عصر النهضة في أوروبا.

ففي الوقت الذي كان يصور فيه معاصروه جماليات وسهولة هذا العالم، كان بوش مقتنعا بأن الإنسان بمقدوره أن يصبح العدو اللدود للإنسان، كما كان يؤمن برؤيته للجحيم قدر ما يؤمن برؤيته للجنة. من ناحية أخرى، كان لتسارع وتيرة تداول الأفكار والتصورات وانتشارها في كل أنحاء أوروبا بأساليب مختلفة، كالكتب وأعمال الجرافيك والرسم، أثر كبير في تهيئة مناخ مؤات لإعادة تشكيل مفاهيم جديدة، لم يكن بوش بعيدا عن تأثيرها، لا على الصعيد الفكري، ولا على الصعيد الفني.

فإذا أخذنا في عين الاعتبار تطرف رجال الدين، الذي كان موضع انتقاد من قبل جميع أفراد المجتمع، إلى جانب محاولات البرجوازية بسط نفوذها على كامل المجتمع بشكل «انغلاق محكم»، على حد تعبير الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو، وبداية ازدهار الرأسمالية الوليدة، ونضيف إلى ما سبق الغموض الذي يكتنف عالم بوش أصلا، فربما استطعنا استشفاف طبيعة هذا الرسام الذي حاول تصوير إرهاصات وهواجس عصره وفق رؤية اتسمت بالعنف والغرابة، وبث الرهبة التي «تجفف الدم في العروق»، كما في لوحات «السمكات/ السفن»، «المراكب/ الكنارات».

أما لوحته الأشهر فهي اللوحة

ثلاثية الأجزاء التي أطلق عليها اسم «حديقة الملذات» (متحف مدريد) إمعانا في السخرية التي أرادها وسيلة للتعبير عن هشاشة الوضع الإنساني في تلك الفترة. في هذه اللوحة التي يبدو التأثر فيها واضحا بالمنشورات الجرافية الحديثة (تصوير الزرافة مثلا) وعلى الرغم من انتمائها إلى القرون عالم الوسطى، نرى، من الخارج، مساحة رمادية شاسعة تشي بمناخ زاخر بالقلق، وعلى نحو يوحي بأن العالم على وشك الولادة ما بين الماء والهواء. الضباب الكثيف يخيم على المشهد الذي يغص بالتلال وبغابات ممتدة تنبت على أرضها مناكيش منتصبة يابسة... وما أن تنفتح اللوحة حتى يبرز عالم غاية في الفظاظة، حيث تلتهم الحيوانات ذات الرؤوس المتعددة بعضها بعضا، وتعتصر حيوانات قرنية نساء مستكينات، هنا عصافير بأحجام ضخمة، وهناك مخلوقات هجينة، ونباتات عملاقة تلتف على خصور الرجال... وفي أفق المدينة المغطاة بالجليد والدم، تظهر مخلوقات عارية، مذعورة تنسحق تحت قبضات حيوانات متوحشة، أو زواحف، أو آلات مصفحة.

تناقضات بوش

كان بوش ميالا إلى تناول النهايات الأربع الأخيرة، أي الموت، الحكم، الجحيم، الفردوس في أعماله التي كان يحلو له أحيانا تضمين بعضها دروسا أخلاقية أو مسحة من العزاء إن لم نقل اللهو.

لكنه بلوحات غريبة تعج بصور لمشوهين يتقافزون على عكازات، أو ينزلقون على أنابيب حديدية، أو لمتشردين مركونين في زوايا المدينة، تمكن هذا الرسام من أن يجعل من نفسه أيضا ممثلا ومفسرا لكثير من السجالات الاجتماعية التي كانت تحتدم في تلك الفترة: ففي حين كان بعض الكتاب يدعون إلى إعداد برامج لتوزيع الغذاء على المتسولين، كان آخرون، أمثال توماس مور أو ايراسم، يطالبون بفرض مزيد من السيطرة على المتشردين الذين يشكلون بنظرهم خطرا على أمن المجتمع، أما جيروم بوش فقد كان موقفه متناقضا ومثيرا للحنق، لاسيما حين يبدو حريصا على إبراز «الفضائل البرجوازية» وعلى الدعوة إلى الزهد والاعتدال والصبر، وعلى ضرورة إدانة المرأة دائما، في الوقت ذاته الذي كان يعلن فيه تأييده لأفكار التغيير التي أخذت تطفو على سطح المجتمع مع بداية القرن السادس عشر.

هذا التناقض على الصعيد الفكري جعل أعماله عرضة لأنواع شتى من القراءات والتأويلات: فقد كان يُشك في أنه كان شغوفا بقراءة كتب الكيمياء السرية، كما اتُهم بميوله نحو الهرطقة الدينية، ويُعتقد أنه كان عضوا في جماعة «الآدامية» Adamisme التي كانت تريد العثور على براءة آدم قبل الخطيئة.

منحوتة الشاة

بوش... سحر السريالية

على الرغم من أن جيروم بوش بقي لغزا محيرا في نظر معاصريه، ورساما «ليس سيئا» في نظر رسامي عصر النهضة الإيطالية الرواد، إلا أن لوحاته التي تعبر عن عالم فانتازي غني بالمشهديات والألوان سوف تسحر السرياليين بعد قرون من الزمن، بل سيكون بعضها أقوى من لوحات بعض السرياليين من وجهة نظر سريالية محضة وهذا ما حدا بعض الخبراء أخيرا على فرز لوحات سيلفادور دالي الذي قال بدوره إنه استلهم بعض موضوعاتها من أعمال بوش.

والحقيقة أن أعمال جيروم بوش لم تكن أيضا بمنأى عن حقل التحليل النفسي، فلو تأملنا الأعمال التي قدمها خلال فترة شبابه كلوحات «تعبد المجوس»، «عيد الغطاس»، أو «الخطايا السبع القاتلة» نرى أنها ضعيفة فنيا، ولاتتسم بالتجديد، إلا أن اللافت فيها أنها تخلو من صورة لأي وحش صغير، ومن ثم يكون السؤال: متى أصبح بوش «بوش»؟ وبسبب الغموض الذي يكتنف حياته، وعدم معرفة أهم المحطات أو الأحداث التي تأثر بها، تصعب الإجابة عن هذا السؤال، وكل ما أمكن معرفته هو أنه منذ لوحات «وسوسة القديس أنطوان»، «الحكم الأخير»، «الفيضان» التي رسمها حوالى عام ١٤٨٠، أطلق بوش العنان لمخيلته على نحو يثير العجب والفضول معا.

فرؤيته تتحدى قوانين الطبيعة، ومناظره الطبيعية تفتقر إلى المنظور الواقعي، وشكل الوجه الآدمي لايعنيه إلا لاستنباط ملامح كاريكاتورية، أما شخصياته، التي لا يخشى أن تزدحم بها لوحاته، فهي من دون أحجام أو قوام يبرز البعد الثالث، مما جعله فنانا ذا طابع قديم، متأخرا عن معاصريه وعن الفن الفلاماندي عموما، الذي شهد عصره الذهبي قبله بعشرين سنة على الأقل.

كان بوش منشغلا بالابتكار إلى حد نسي معه الأسلوب، إذ تجلى هوسه في تصوير الخرافة الشعبية والأمثولات والحكم التي سادت عصره، إلى جانب الرعب من الجحيم في أشكال تركيبيه متوحشة: فالريش يصبح في لوحاته حراشف، والأقدام عجلات، والزعانف مجاديف والمخالب أيدي.

كل شيء يغدو مقلقا، خطرا ومشبوها. شيء ما يحاكي، من وجهة نظر عصرية، أجواء فيلم «الحديقة الجيوراسية» فيلم ستيفن سبيلبيرج الشهير.

المتجول

لوحات نهب للشكوك

على الرغم من أن أعمال جيروم بوش لم تلق شهرة واسعة، إلا أنها لم تكن بالمقابل مجهولة تماما، بل لقد أثارت شهية الكثيرين لاقتنائها بأسعار باهظة أو لمحاكاتها أو نسخها وتزويرها. ولهذا فإن عددا كبيرا من اللوحات التي شاركت في المعرض مشكوك في نسبها إلى بوش.

فوسط دهشة وذهول الخبراء، اكتشف أخيرا أن أحد أروع الأعمال التي يضمها متحف بويمانس في روتردام وهي لوحة «عرس قانا» الشهيرة المنسوبة إلى بوش ليست حقيقة من أعماله. إذ تنبه الاختصاصيون بعد دراسة معمقة لقياس عمر أشجار الواح الخشب التي رسمت عليها اللوحات (وهو القياس الذي يحدد تاريخ عمر الخشب عن طريق تحليل الحلقات المتحدة المركز للجذع) بأن هناك مفارقة تاريخية.

كما ثبت أن تاريخ لوحة «حفلة موسيقية في بيضة» وهي من مقتنيات متحف الفنون الجميلة في مدينة ليل الفرنسية، يرجع حقيقة إلى تاريخ لاحق لموت الفنان، لأن وضع موسيقى الأغنية ذات الأصوات الأربعة كان على يد «توماس كريكيلين» بعد خمسة وأربعين عاما على موت بوش.

ويؤكد «ايريك لارسن» في كتابه الصادر عام ١٩٩٨ أن لوحتي «سفينة المجانين الشراعية» (اللوفر) و«المشعوذ» (متحف سانت جيرمان) مشكوك في نسبهما أيضا إلى بوش. ولكن وبما أن الخبراء ليسوا متفقين، فإن جميع هذه الأعمال انضمت إلى المعرض، ومعها لوحة «عودة الولد العجيب» أحد آخر أعمال بوش، حيث انتهى الرسام هنا إلى تصوير الوحوش والشياطين والمسوخ التي كانت وراء نجاحه وشهرته ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشجار الزيتون

http://Archivebeta.Sakhrit.com

مرّ ڤان جوخ بحياة صعبة، تشكلت من العذاب والخوف والاتهام بالجنون. وحيكت حوله حكايات وأساطير كثيرة، منها تلك الحادثة الخاصة بقطع أذنه، التي رواها أكثر من راوٍ بأكثر من سياق، ولم يفسرها جوخ نفسه!

لكن أكثر ما عذب جوخ هو افتقاده امرأة تشعر به كإنسان وكفنان، وتبتعد عن تلك المطالب الحياتية التافهة، من وجهة نظره، وتنظر إلى عالمه الخاص باعتباره عالما يستحق الحياة، والتضحية من أجله.

هنا قراءة في حياة ڤان جوخ... الفنان الذي تجرع مرارة أيامه وترك للعالم أنهارا من الفن الجميل.

حسن حميد بن أحمد - سورية

حياة قصيرة لن تنتهي

ڤان جوخ.. الأيام المرة

توقفت طويلا أمام الحياة الصعبة والقاسية جدا، التي عاشها الفنان الهولندي ڤان جوخ، وقد غدت أسطورة بحق، ذلك لأنها أعطت البشرية تجربة إنسانية غاية في الأهمية والفرادة والإبداع، على الرغم من أنها كانت قصيرة، كثيرة التجوال والإحباط، بعيدة عن أي طيف من طيوف الاستقرار والهناءة واللطف. فقد عومل جوخ، منذ أن كان طفلا في أسرته، على أنه رجل الأسرة ومنقذها، فالأب الضامر الجسد، والمعتل صحيا، يعمل في كنيسة كل الأعمال التي لا تجد من يقوم بها. كان رجلا طحنته الأيام وقست عليه، فعلق رجاءه على ولديه فنسنت بكره، مدار حديثنا هذا، وثيو الأخ الأصغر، كان بين الأول والثاني مسافة زمنية مقدارها أربع سنوات، وقد تعثر فنسنت في دراسته فلم يرتق في علومه، وأخفق في المدرسة الثانوية المؤهلة للالتحاق بالجامعة، وبسبب فقر الأسرة التحق بأعمال عديدة لم تكن تتطلب منه احترافا لمهنة بعينها.

وكان طموح والده أن يلتحق ابنه فنسنت بأحد أعمال المحاسبة الخاصة بالمحلات التجارية كمحاسب أو كاتب، وكانت أمه تتمنى لو أنه أتقن مهنة ما تكفل له حياة كريمة كالنجارة، أو الحدادة، أو الدهانة. أما أخوه الأصغر ثيو فكان إحساسه منصبا على أن أخاه فنسنت سيصبح راهبا يعمل في خدمة الرب والكنيسة لقناعته بأن انعزاله، ووحدته، ومعاملته الهادئة للآخرين تؤهله لذلك... لكن هذا الإحساس لم يكن سوى إحساس لأخ محب لم يقدر ما يعتمل في نفس أخيه من ثورة عارمة، وقسوة تجاه الحياة التي يراها عابسة في وجهه، ضامة ذراعيها إليها لا تود فتحهما لشاب حائر لا يدري ماذا يفعل، ويداه لا تقبضان على مهنة أو شهادة مدرسية يفتح بإحداهما بابا لحياة اجتماعية جديدة.

كان فنسنت يتردد، وهو في سن الطفولة، على الكنيسة التي يعمل فيها والده، مرافقا له، لكي يساعده في بعض الأعمال، أو ينوب عنه للقيام بها، وعلى الرغم من تعبه، ومشقة المسير اليومي الذي يقطعه مع والده تحت المطر، ومواجهة الريح الشديدة.

كان كثيرا ما يتساءل، ويصرح بتلك التساؤلات أمام أبيه قائلا: لماذا لا تأتي الرياح من خلفنا يا أبي، فتدفعنا نحو الكنيسة؟! إنها تأتي دائما مواجهة لنا... فلماذا؟! ويجيب الأب: لأن الكنيسة هي التي تهبنا الرياح، هي التي تطلقها!! ويشرد الطفل، ويهز رأسه حائرا، وقد عزم على أن يختبر بنفسه مقولة أبيه بأن الكنيسة هي التي تهبهما الرياح، فإن وجد الكنيسة حقا تطلق الرياح من خلف السور نحو الجبل، فسيواجه أمه معاتبا، ويصحح لها مقولتها بأن الغابة هي التي تهبنا الرياح. وحين يصلان إلى الكنيسة، يغافل فنسنت أباه، ويستدير إلى خلف سور الكنيسة ليتحقق من مقولتي أمه وأبيه، وحين يجد أن الرياح تأتي من ناحية الجبل والغابة يزم شفتيه، ويطبقهما بحسرة، فهو لا يستطيع مصارحة والده، كما لا يستطيع نقض قولته. ويعود إلى أبيه فرحا، ليس لأن مقولة والدته هي التي كانت صحيحة، وهو المتعلق بها، وإنما لأنه اكتشف حقيقة ما بنفسه، واختبرها بنفسه أيضا.

كان يبدو فرحا جذلا بتلك الرحلة الصباحية اليومية تقريبا إلى الكنيسة والعودة منها في آخر النهار، لقد امتلأت نفس فنسنت بروائح الزهور والأشجار التي كان يمر بها صباح كل يوم، وتشبعت عيناه بالألوان على اختلاف حضورها وغيابها وتنوعها على مدار الفصول، وتعلقت روحه بالكنيسة ... ذلك كله هو حصاده من رفقة والده الذي ستبدو آثاره، أعني الحصاد، على تجربته الفنية والحياتية مستقبلا، لا سيما أن لوحات الكنيسة سحرته تماما.

حين بلغ الثامنة عشرة من عمره، وجد عملا في مدينة لاهاي بائعا في مركز للمقتنيات الفنية والأثارية، وقد تحصّل على هذا العمل بمساعدة من أحد أقاربه كان يعمل في ذلك المركز، وبهذا العمل اقترب جوخ خطوات كثيرة من عشقه للفن والرسم، فقد صارت لوحات عديدة لفنانين معروفين وغير معروفين بين يديه يقلبها كيف يشاء، ويدرك أهميتها من الأسعار التي تدفع لها، وراح يحاكيها برسوم من إنتاجه، ويعرضها على الآخرين الذين نفروا منها ولم يحبذوها لأنهم عدوها تجارب أولى في الرسم أو تمارين أولى في التلوين. وعندئذ، أدرك جوخ أنه لا بد من مضاعفة الجهد، والتعلم، ودراسة الفن على يدي خبير في هذا المجال.

وبالفعل تعلم التشريح، ومساحات الكتل، وأسرار الألوان، وكيفية التعامل مع القماش، ومع ذلك لم يحقق نجاحا يدخل الطمأنينة إلى روحه القلقة، العطشى إلى الهدوء والأمان، ولم ييأس، فعاود الرسم مرات ومرات، وراح يعرض لوحاته على الآخرين،

ولكن من دون نتيجة! فعاد مرة أخرى إلى الدراسة والاجتهاد.

وكان أن طرد من عمله في المركز التجاري بسبب عدم توافقه مع صاحب المركز الذي نعى عليه كثرة جداله، وطباعه القاسية مع الآخرين، وشروده وتأملاته الطويلة. كان قد أصبح في التاسعة عشرة من عمره آنذاك حين التحق أخوه ثيو بعمل مشابه لعمل فنسنت، أي بيع اللوحات الفنية وترويجها في الدول الأوروبية، وقد ظل ثيو في مهنته هذه التي أحبها حتى آخر يوم في حياته، بل إن هذه المهنة هي التي ستمكن ثيو من شراء لوحات أخيه فنسنت وغيره من الفنانين في مدينة امستردام.

بعد أن ترك العمل في المركز، تضاعف قلق فنسنت، وأحس بأن امتلاكه لحريته بعيدا عن الزوجة، والأسرة، والعمل، سيؤدي إلى معاودة الرسم بطريقة مختلفة، لهذا انخرط في ورش فنية عديدة لكي يتعلم الأصول الأكاديمية الرئيسة للفن، فتعلم الرسم بالفحم، وصمم نماذج تؤكد تمييزه الواضح لأبعاد الأعضاء عند الإنسان، وبعض الحيوانات، وأخرى تشير إلى اهتمامه بمعرفة الكتل وحجومها، وصناعة بعض التكوينات، واستعمال الألوان وتداخلها، وتوليداتها المتعددة، والحفر على الخشب ... إلخ، ومع ذلك لم يلاق ما قدمه مجددا أي نجاح، كان يرسم ويقايض لوحاته بأسعار زهيدة جدا، أحيانا يعطي نادل المطعم أو نادل المقهى لوحة لكي يأكل أو لكي يشرب فنجانا من القهوة.

ولم تستمر حياته على هذا المنوال المعذب، فهو لم يكن راضيا عن نفسه، وقد لاقى الفشل في كل خطواته وأعماله، وكذلك لم تكن أسرته راضية عن أعماله، وعبثه، واهتمامه بالرسم على حساب العمل، لذلك سافر إلى بريطانيا لدراسة علوم الدين، فعكف على دراسة الإنجيل، والتأويلات الدينية، وقصص الوعظ والإرشاد، لكنه لم يستمر في دراسته، فعاد إلى هولندا، وشرع يدرس علم الكهنوت بعدما اقتنع بأن اموره موصولة بالرب، وأنه ليس سببا في فشله وإخفاقه، والسبب يعود إلى الظروف التي لا تقف إلى جانبه أبدا.

آنذاك، كان يعيش من المبالغ المالية الشهرية التي يرسلها إليه أخوه ثيو، بل كان ينفق منها على الفقراء والمحتاجين الذين عرفهم في عمله الجديد كواعظ ديني في هولندا وبلجيكا، وقد عاش تجربة فريدة في الوعظ الديني بين عمال مناجم الفحم، ولاحظ خلالها وجوه الفقر والعذاب والظلم التي عرفها هؤلاء الناس الذين كانوا على موعد دائم مع الأخطار والأهوال والموت داخل المناجم، ولم يغادر جوخ تلك المنطقة إلا في السابعة والعشرين من عمره، وفجأة انقطع عن الوعظ الديني. أحس بالحنين إلى الفن عموما، والرسم خصوصا، فعاد إلى دراسة الفن على أيدي أساتذة كثيرين، تنقل بينهم مرات عدة يخاصم أحدهم ويراضي الآخر إلى أن هجرهم جميعا، بعدما شعر بأن الألوان تستيقظ في روحه دون غيرها، وراح يرسم، ويقايض لوحاته من أجل أن يأكل ويدفع أجرة البيت الذي سكنه. وكان أن تعرف إلى أرملة لها طفلان، ونشأت بينه وبينها علاقة عاطفية فعاش عندها، في بيتها، وراح يعيلها وطفليها، لكنه لم يستمر في هذه العلاقة التي لم تمنحه الحب والدفء والحنان، فهجر المرأة التي راحت تشكو قسوته وحدته، وعاد مرة ثانية إلى دراسة الفن وتعلم طريقة اليابانيين في الحفر على الخشب، فرسم عدة لوحات لم تلاق رواجا بسبب اهتمامها بالكائنات الموحشة، والشخوص الفقيرة من جهة، وبسبب اعتمادها على الألوان القاتمة من جهة ثانية، ولعل أهم لوحاته في تلك الفترة لوحته (آكلو البطاطا) التي أشارت بوضوح إلى فذاذاته الفنية ونبوغ موهبته في الرسم، والتحكم في الألوان والضوء، والسيطرة على الكتل ووضعها في مكانها المناسب، وتوليد الإحساس في مجاورة الألوان وتنافرها، لكن موضوعها ظل موضوعه الأثير في تصوير حالة الفقراء وأوضاعهم. وتعرف في تلك الأثناء إلى امرأة متزوجة لها طفلة عاش وإياها فترة من الزمن في بلدة صغيرة في بلجيكا، شعر بأن تلك المرأة هي الملاذ الأخير من وحدته القاسية، فقد غمرته المرأة بحبها وعاطفتها، وقد اكتشفت فيه النبل، والحساسية المرهفة، والروح الصافية، والمقدرة الفنية. لذلك شجعته على الرسم ليلا. فقد كانت تسهر إلى جواره، وهي تحمل الشموع وتدور بها حول اللوحة لإنارتها، كما كان يطلب منها، ولم تشك يوما، ولم تتذمر، وحين تضيق الحياة بهما تواسيه بقولها «إذا كان الناس في هذه الفترة لا يقدرون فنك فلأنهم قريبون منك. سيأتي يوم يتحدثون فيه عن لوحاتك باعتبارك صاحب إلهام». لم يكن من مُواس له في تلك الأيام الصعبة سوى تلك المرأة وبعض أصدقائه في المقهى، وأخيه ثيو الذي لم ينقطع عن مساندته ماليا وعاطفيا عبر كتاباته إليه التي تشد من أزره، وتشجعه على الرسم وارسال لوحاته إليه من أجل عرضها للبيع، أو المشاركة بها في المعارض الفرنسية،

امرأة إيطالية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعدما انتقل ثيو، منذ مستهل عام ١٨٨٠، إلى باريس، وراح يشرف على الأعمال الفنية في مكتب خاص بالمقتنيات الفنية. وقد كان يزود أخاه بآخر أخبار الفن واللوحات والمدارس الفنية في باريس، وأحس جوخ بأن باريس، هي نقطة القطب بالنسبة للفن، لذلك كتب إلى أخيه ثيو برغبته في الحضور إلى باريس والعيش فيها باعتبارها عاصمة الفن، وكان ثيو لا يشجعه على ذلك بعدما زادت أعباؤه، حيث تزوج بفتاة تدعى (جو) أنجب منها طفلا سماه باسم أخيه فنسنت. ولم يستطع مقاومة رغبته في القدوم إلى باريس، فكان أن وصل إليها سنة ١٨٨٨ أي قبل وفاته بسنتين فقط، أنتج خلالهما أحسن لوحاته وأشهرها على الإطلاق، كما عاش حياة صاخبة تعرف فيها مجموعة من الفنانين الفرنسيين وغير الفرنسيين الذين جمعتهم باريس، وراح يقدم موهبته في الرسم، وفهمه للألوان وتداخلها فأحسوا بأهميته الفنية وعبقريته أيضا. وكان أن نشأت صداقة حميمة بينه وبين الفنان بول جوجان، فكانا أهم فنانين في باريس كلها، وعلى الرغم من هذه الصداقة الوشيجة، نشبت بينهما خلافات عديدة حول الرسم، والسلوك والفن عموما، انتهت إلى سفر جوجان إلى تاهيتي من جهة، وإلى قطع أذن جوخ من جهة ثانية، وذلك لأن قطع الأذن جاء بسبب انفعال جوخ وعصبيته، على حد زعم رواية جوجان الذي قال إن جوخ هدده بموسى حلاقة، وانه قطع طرفا من أذنه على مرأى منه كدليل على عصبيته وانفعاله الشديدين، ولكن هذه الرواية ليست إلا واحدة من الروايات العديدة التي ألفت حول أذن جوخ المقطوعة، تلك الحادثة التي لم يشرح جوخ ملابساتها، ولم يقل لماذا قطعت أذنه، ولأي سبب..!

في السنتين الأخيرتين من حياة جوخ، شهدت تجربته الفنية غزارة غير عادية في الإنتاج، إلى الحد الذي كان ينهي فيه لوحة واحدة في اليوم الواحد. كان يرسم داخل بيته الواقع في إحدى ضواحي باريس، وخارج البيت، في الشارع، وتحت أروقة المحلات المغلقة ليلا. كما شهدت تجربته الفنية حدس الناس تجاهه بأنه إنسان غير عادي، لربما تآخى والجن، لأنه كان يرسم بطريقة غريبة جدا، فيها الكثير من التوتر والعصبية، وفيها شرود وتأمل أيضا، كان يضع الشموع المشتعلة على حواف قبعته القشية ويرسم، لقد اقتنع الناس بأنه مجنون، وقد كانت همساتهم ووشوشاتهم وتقولاتهم تصل إليه، فتعذبه كثيرا، وتقض مضجعه لأن الناس لا يقدرون سلوك الفنان، ولا يتغاضون عن بعض التصرفات التي تبدر منه وهو يرسم أو وهو يشرح

”
في السنتين الأخيرتين من حياته، شهدت تجربته الفنية غزارة غير عادية في الإنتاج، إلى الحد الذي كان ينهي فيه اللوحة في يوم واحد
“

طريقته في الرسم للآخرين. كانت حماسته عالية في دفاعه عن فنه وموهبته، وكان توتره شديدا إلى الحد الذي راح يشكو إلى أخيه ثيو بأنه، وهو في وحدته، يسمع أصواتا من حوله، وأنه راح يحاكي نفسه، وكأنها تناسخت إلى شخصيات عديدة، ولهذا فإنه سيذهب بنفسه إلى مشفى الأمراض العقلية لكي يعرض نفسه على الأطباء هناك، ويجد حلا لحالته. وفعلا ذهب جوخ إلى مشفى الأمراض العقلية، وهناك عومل معاملة قاسية، حيث احتجز في غرفته ساعات طويلة، كما أن الأطباء راحوا يعالجون هيجانه وتوتره بوضعه في أحواض الماء الدافئة بعد حقنه بالجرعات المسكنة. ومع كل هذه الظروف الصعبة التي عاشها في مستشفى الأمراض العقلية كان يفكر في الرسم، بل لم يفكر إلا في الرسم، وقد زاره أخوه ثيو وتوسط لدى إدارة المشفى لكي تسمح لأخيه بأن يزاول الرسم (وهذه رغبته) داخل حديقة المشفى، فما من علاج يفيد حالة أخيه سوى الرسم والتعامل مع اللوحة. وهكذا كان فعلا، فقد استجابت إدارة المشفى لطلب ثيو، وصار جوخ يخرج إلى الحديقة ويتأمل الأشجار والورد، ويرسم، وقد أنتج بالفعل حوالى سبعين لوحة داخل المشفى تعد من أهم أعماله الفنية، بعد مائة عام قضاها في المشفى خرج جوخ، وعاد إلى مزاولة حياته اليومية المعتادة، ولكن بعد أن شاع خبر ذهابه إلى المشفى، وكان هو السبب في شيوع الخبر، قال لمن هم حوله «شعرت بأنني في حالة نفسية غير صحية، ولذلك ذهبت بنفسي إلى المشفى. لقد أحسست بأن كل من حولي ليس باستطاعتهم تحمل سلوكي وفظاظتي، حتى (إيما) لم يكن لديها الصبر لتحنو علي. قلت سأذهب إلى المشفى. قالت: اذهب إلى الجحيم. قلت ربما قصدت المشفى بصفة الجحيم لذلك ذهبت. والآن تعافيت، شعرت بأنني تعافيت، فخرجت. هكذا هو الأمر ببساطة».

أحس جوخ بأنه اختار مشروعا مخيبا للآمال لم يساعده على مواصلة الحياة أو الارتقاء بها، فقد شعر بخيبة أمله في الرسم، على الرغم من إعجاب الآخرين بلوحاته، لكن هذه اللوحات، التي راح ينجزها يوميا، لم تدر عليه ما يكفل له طعامه وشرابه. لقد اقتنع بأن هذا المشروع الفني لا يتناسب مع حياة ماضية في حمى المادية والاستهلاكية وكأنها بومة عمياء. فالناس الذين يصطفون حوله دائما يراقبون حركاته، وليس تداخل الألوان ودهشتها، إنهم يراقبونه من أجل الفضول والتسلية، ولكسر رتابة يومهم، بل إن بعضا منهم راح يقصده لأنه يتوقع رؤية ما هو غير عادي في سلوكه وطريقة تعامله مع اللوحة، وأحس بالإهانة لا بالاعتزاز أو الفخر، لأن هؤلاء الناس يحملون في نفوسهم السخرية تجاهه أكثر من الإعجاب. لقد كانوا يدمرونه كل ليلة دون أن يحس بذلك أي منهم. ولم يكن أمامه

استراحة من العمل

طبيعة صامتة

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

”كان يرسم بطريقة غريبة جدا، فيها الكثير من التوتر والعصبية، وفيها شرود وتأمل أيضا، وكان يضع الشموع المشتعلة على حواف قبعته الخشبية أثناء الرسم!“

سوى صديقته إيما وأخيه ثيو ليشكو إليهما. وحين كان لا يجدهما يشكو إلى السيدات اللواتي عملن عنده كموديلات. وذات مرة حين كان يبث شكواه لاحداهن، قالت له مقاطعة بحدة: جئت من أجل الرسم، لامن أجل الثرثرة، فهاج وتوتر، ودفع إليها أجرها، وطردها، وهو يصرخ «أريد أن أحكي عن ألمي لكي أرسم . عدم الكلام يعطل علي عملي. يعيق أصابعي، ويجعل ألواني لونا واحدا. المقهى، والناس، والمطعم، والذوق... مرايا لاترى صورتي الحقيقية. افهموني»!

أجل، كانت حياة جوخ صعبة جدا، فهو بلا أصدقاء رجل اتصف بالشراسة والقسوة، والطبع الحاد الانفعالي.

لم يرتبط بعلاقة حب مشبوبة مع أي من الفتيات اللواتي تعرف إليهن، لم تستطع أي واحدة منهن فهمه على حقيقته.

بعض منهن تقربن إليه أكثر، تخطين حدود علاقة العمل وشروطها، تقدمن نحوه كشخص مهم، وفنان رفيع المستوى والموهبة ولكن بحذر شديد، كن يتخوفن من اندفاعاته العصبية، ومن فجائيات سلوكه غير المحسوبة. إحداهن تروي عنه فتقول «اصطحبني في أمسية خريفية إلى الحديقة القريبة من منزله، وراح يشرح لي تنوع الألوان وتعددها، وأسرار مجاورة بعضها لبعضها الآخر، وتوليدات تداخل الألوان، قطع ورقة من غصن شجرة كنا تحتها ووضعها في كفي وراح يشرح تعدد طيوف اللون الأخضر. خدرت يدي في يده ولم ينته من الشرح والتوصيف. قلت له بهدوء: خدرت يدي!! فثار علي، وطردني من الحديقة، طبعا، شعرت بلهفته نحو الألوان وشغفه بأن أكون إلى جواره لأسمع منه ما يعرفه عن الألوان. وقد كان صبري طويلا، لكن ليس لي قدرة على أن أمضي الليلة كلها معه في الحديقة، كان يتكلم وكأنه لن ينتهي أبدا. لقد وعدني بعشاء وسهرة حيث كانت تغني ليندا مطربتي المفضلة، لكنني لم أذهب . . فقد طردني، وظل هو تحت عمود النور، قرب الشجرة التي قطع من غصنها ورقة .... ظل مذهولا وشاردا في آن معا، ولم أجرؤ على العودة إليه مرة ثانية، فقد كان غضبه مخيفا حقا».

بل إن الذين تعرفوا إليه لم يقدروا فنه تقديرا مناسبا، عدا من كانوا يشاطرونه هموم الفن وطموحاته. يذكر أحد أصحاب المطاعم، أن فان جوخ كان يتردد على مطعمه فيأكل عنده ، يدفع أحيانا ثمن ما أكله، ولايدفع شيئا في أكثر الأحيان. ويقول «ذات نهار طلبت منه أن يرسم ابنتي لأعلق صورتها في البيت، فقال وقد احمر وجهه لكي تستوفي ديونك؟! قلت بلطف وأنا أربت على كتفيه. لا يا رجل لم أفكر في هذا الأمر إطلاقا ما أفكر فيه حقيقة هو أنني أريد تخليد ابنتي فأنت فنان كبير. ولم يتكلم فتقدم مني وعانقني، وأطال في عناقه لي، فأحسست بدموعه تبلل طرف

رقبتي. وحين هدأ قال لي هاتها في المساء. وانصرف. وفي المساء جئت بها. أخذها إلى الحديقة التي هي جزء من المطعم، ولاعبها طويلا. كانت في الثامنة من عمرها. وعاد بها. قلت له: لقد أطلتما. قال لكي تنفق حركتها في اللعب، ولكي أتأملها أيضا. أخذتها منه، وغسلت يديها ووجهها، ومشطت شعرها، وعدت بها إليه فصرخ فيّ. لقد أفسدت اللوحة!! وغضب غضبا شديدا. وفزعت ابنتي، وراحت تبكي. فهدأ، وأخذها بين ذراعيه، وراح يتمتم لها بكلمات لم نفهمها. في ذلك المساء لم يبدأ فان جوخ في الرسم. فعدت بها في المساء التالي، وقد ألبستُها أمها أزهى ثيابها وأجملها. فلاعبها مرة أخرى حتى أنهكها فعلا. ولم يشرع في رسمها أيضا فعدت بها في المساء الثالث وهي ترتدي ملابس عادية لاقتناعي بأنه لن يرسمها أبدا. ولكن ما حدث كان أمرا عجيبا. فقد قال لي وهو في منتهى الفرح عندما رآها: اشعلوا الشموع ولنبدأ في الرسم. وقد تم ذلك فعلا في طقس احتفالي كأنه مسرحية. وكانت لوحة غاية في القدر والقيمة. علقتها في البداية على أحد جدران المطعم بناء على طلب فان جوخ ثم أخذتها إلى البيت بعد أن هجر فان جوخ منطقتنا هذه، وقد بدأت أشعر بالخوف عليها. كان فان جوخ رجلا استثنائيا في كل شيء، في غضبه وفرحه، وفي عمله وطقوسه الخاصة، وفي إخلاصه للحوار والأفكار التي يتبناها. كان صبورا في الحوارات، كما كان متحمسا للأفكار التي اقتنع بها.

يروي كاتبو سيرة فان جوخ أن شغفه بالرسم والألوان بدأ في سن مبكرة، حين كان طفلا ابن اثنتي عشرة سنة، لكن ما من أحد التفت إلى هذه الموهبة ومتطلباتها، لا الأب المنصرف إلى عمله المضني والمجهد في الكنيسة، ولا الأم التي تطحن وقتها في مشاغل البيت، ولا الأخ الصغير الذي لم يكن متهيئا لإدراك موهبة أخيه وأعراضها. ولهذا كله تخبط فان جوخ سنوات عديدة في الحياة حتى وصلت يده إلى الألوان والفرشاة بعدما فشل في المدرسة، وفي التحصيل الديني (الكهنوتي)، وفي العمل كمروج للوحات الفنية لدى أبناء الطبقات الثرية، واللافت للانتباه حقا، أنه فوق ذلك الفشل العاطب للنفس وأحلامها، شرع يبني تجربته الفنية في الرسم، لكنه لم يحظ بالنجاح إلا على المستوى الشخصي، هو وحده من كان يقدر أعماله، ويحس بأنه يتطور، وأن عليه أن يعمل كثيرا من أجل صقل موهبته في الرسم، وتعلم أسرار الألوان. كان يسير في الحقول والبساتين مسافات طويلة، وبعيدة عن مكان سكنه وعمله من أجل أن يختبر حواسه، ومن أجل أن يروي عطش نفسه إلى بهجة الألوان وتعددها. ولم تكن تلك المسافات التي كان يقطعها مفروضة عليه، إنما كانت بمنزلة العمل الرسمي لتعلم الألوان من الطبيعة لأنه عدَّ الطبيعة أستاذه الأول والأخير، غير أن المرء لا ينكر أن المسافة التي كان يقطعها برفقة والده من البيت إلى الكنيسة، والمسافة التي كان يقطعها من بيته إلى مساكن عمال المناجم علّمته الكثير من المقدرة على الرؤية والتأمل وتمييز الألوان. فلقد كان لكل تلك التجربة أهمية خاصة جلت الروح الفنية عنده مرارا، ووسعت مداركه تجاه الفن والرسم في آن معا.

ضفة البحيرة

يقول في أحد يومياته «أكاد أشعر بالخجل لأنني تصرفت تصرفا فظا غير لائق أبدا، حين اقتدت جوجان في الصباح إلى نبتة ذات أزهار غريبة كانت مزروعة في ساحة الكنيسة، ورحت أشرح له تدرجات اللون وقوته باعتبار أن الشمس تأتيها من الشرق، وتحايلت عليه لكي أستبقيه في مقهى قريب من الكنيسة لأريه النبتة وأزهارها في وقت الظهيرة حين تكون الشمس في منتصف السماء. لقد شربنا القهوة، ولم أكن أملك ثمنها، فوعدت نادلها بالدفع في المساء. وقد جئنا معا، أنا وجوجان إلى المقهى لنشرب القهوة مرة ثانية، فدفع جوجان المبلغ كله، بعد أن شاطرني الفرح بأننا اكتشفنا شيئا جديدا عن الألوان تبعا لاستدارة الضوء ومساقطه. كان جوجان بخيلا، لكنه على رغم ذلك دفع ثمن القهوة، قهوة الظهيرة والمساء معا، وكأنه يدفع ثمن ما تعلمه في هذا اليوم».

وفي يومية أخرى يقول فان جوخ، إنه سمع عن شهرة فنان كبير اسمه جول بريتون، في بلدة تبعد عن بلدته حوالى أربعين ميلا، فأراد أن يزوره في مرسمه، ويعرض عليه بعض رسومه، كان آنذاك في السادسة والعشرين من عمره، وعليه، إذا ما أراد أن يحقق رغبته هذه، أن يقطع المسافة بين البلدين سيرا على قدميه في مناخ جوي عاصف بالرياح والمطر والبرد. لقد أحس بضرورة أن يذهب إلى ذلك الفنان ليقف، حقيقة، على أهمية ما رسمه، فصمم على المسير دونما تريث أو استمهال، فمشى وحيدا في درب وحيد لا تؤنسه بيوت أو أشجار أو بشر إلى أن وصل إلى مرسم الفنان (بريتون)، وعندما رأى بابه مفتوحا أحس بالخوف يملأ قلبه دفعة واحدة، لذلك أحجم عن الدخول. وقد تحايل على نفسه لكي تطرد خوفها، وشعورها بالدونية والوضاعة أمام فنان كبير، لكنه فشل، فعاد أدراجه إلى بلدته تحت المطر الشديد، وهو يلعن لحظة الغرور التي وسوست له بأنه صار مهيئا لكي يعرض أعماله على الفنانين الكبار، لا على الناس وحسب!

تلك الرحلة القصيرة علّمت فان جوخ الكثير، فقد أحس بأهميته من ناحية الإخلاص للفن، والتعب المطلوب من أجل الوصول إليه، ولم يندم على تلك الرحلة التي وقع بعدها مريضا لعدة أسابيع بسبب ما أصابه من برد وجوع، وعلى الرغم من وصف أحد الرسامين في بلدته بأن رسومه أشبه بـ (عجول موحلة في زريبة نتنة)، تلك الرسوم، هي نفسها التي كان يريد عرضها على الفنان (جول بريتون). ومع تقدمه في الرسم لم تلاق رسومه إقبالا من العامة أو متذوقي الرسم بشكل خاص، فقد قال أحد النقاد الذين رأوا رسومه: إنه لو كان للفقر ألوان لكانت ألوان جوخ تمثله بامتياز لما فيها من كآبة وحزن.

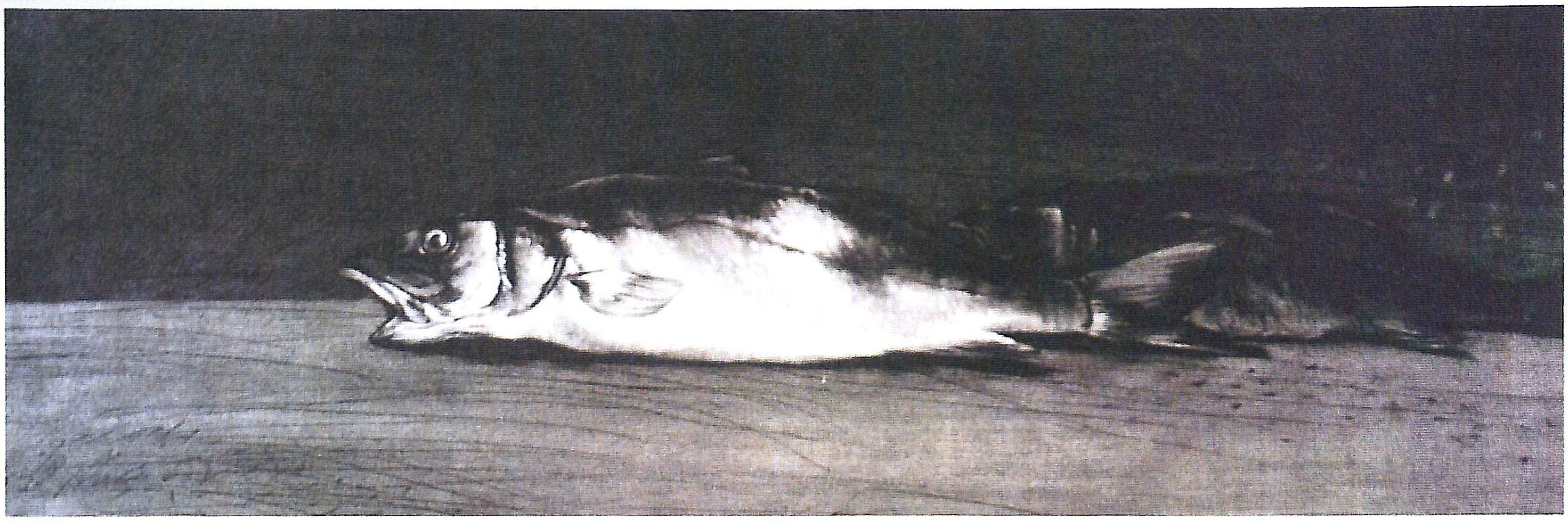
تلك كانت نوافذ المعاناة التي أطل منها فان جوخ على دنيا الفن، يضاف إليها نوافذ معاناة أخرى كانت تُفتح باستمرار كلما تنقل من معلم للرسم إلى آخر، كان ما يفصل بين معلم وآخر، ليس المسافة الفنية أو الخبرة التي استفادها فان جوخ، وإنما كانت القطيعة النهائية، لقد تعلم على أيدي أساتذة رسم كثيرين، لكنه لم يقلد أحدا منهم، ولم يرض بدور المتعلم، وإنما كان دوره الذي ارتضاه لنفسه هو دور المحاور للأستاذ، واضعا الأستاذ في موضع المحرض على الرسم والإلهام ليس إلا، لذلك قال عنه أساتذته الذين علموه: إنه لم يتعلم منهم شيئا، وقد كانوا محقين لأن لوحة فان جوخ ذات روح مشتقة من روحه هو لا من أرواح الآخرين.

أما علاقته مع النساء فقد كانت علاقة مدمرة ومغوية في آن معا، فأهمية المرأة عنده هي أن تكون قادرة على الإلهام، وإن كانت تفتقد هذه الميزة فهي لا تساوي عنده شيئا. كان يوقع نساء كثيرات في شباكه موهما أيا منهن بأنه غارق في حبها، مولع بها، ويظل على هذه الحال إلى أن تبادله المرأة الحب فيدير ظهره لها ويتركها دونما سبب وجيه، أو اقتناع يقر به الطرفان، هو وهي، ولذلك لا نجد امرأة ظهرت في حياته تمتدح سلوكه الشخصي. ويصرّح بأنه ما كان يود التعرف إلى امرأة أيا كانت إلا لإيمانه بأنه في داخل كل امرأة روحا فنية ما لأن الأنوثة حالة فنية، ولا بد لها من أن تتجلى على شكل من الأشكال أو على نمط من أنماط السلوك. يُرجع سبب فشل علاقاته مع النساء إلى أن اهتمامات النساء مدمرة، فهن يردن البيت الوسيع، والفرش الوثيرة، والمقتنيات الغالية، والثياب المتجددة، والظهور العلني السطحي، والثرثرة الفارغة التي لا تقف على فكرة فلسفية جوهرية، إلى آخر القائمة المكتظة برغباتهن، وهو لم يلحظ له وجودا في تلك القائمة، كان يشعر بأنه شخص خارج رغبات النساء اللواتي تعرف إليهن. بعضهن فقط اقترب من اهتمامه الأساسي (الفن وحسب) ولكن بصعوبة، وبعد معاناة شديدة، وكأن الواحدة منهن تتجرع بالإكراه دواء كريها.

وبعد، فهذه وقفة سريعة مع فنان عالمي أخلص لفنه فخلّده، جاع وتشرد، وعزف عن مباهج الحياة عامة، وسهر الليالي الطويلة من أجل إنجاز لوحة، أو مساحة لونية من لوحة ما، وعلى رغم شهرته لم يبع في حياته سوى لوحة واحدة، وقد قايض غالبية لوحاته بلقمة طعام، أو لقاء كلمة طيبة قيلت في حقه كفنان. وحدته سببت له عشقا للعزلة وعدم مخالطة الناس، الأمر الذي صبغ سلوكه بالقسوة والخشونة خصوصا في معاملته للمرأة على رغم إيمانه العميق بأنها من أرهف مخلوقات الله كافة. اتهم بإسرافه الشديد في شرب القهوة، والتدخين، والجدل، والسهر، والجلوس في المقاهي، والبطالة، وغرابة السلوك... ومع ذلك ظلت هذه الاتهامات الموقد الذي شوى عليه إبداعه الفني كما يقول. لقد بقي فان جوخ حيا كفنان، وبقيت لوحاته خالدة على رغم الفوضى التي لفتها من ضياع، وبيع، وعدم اهتمام وتقدير، حتى صار الفنان واللوحة أسطورة ومعنى، وذلك لأنهما معا من سلالة النور يقينا ◆

”ذهب بنفسه إلى مستشفى الأمراض العقلية
كي يجد علاجا لتلك الأصوات التي يسمعها في وحدته،
ولكن هناك عومل معاملة قاسية كادت تؤدي به إلى الجنون
الحقيقي لولا إصراره على الرسم“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


سمكتان

بجوار مدينة «القامشلي» بقعة خضراء داكنة ملغزة... لا أحد يعرف من أين أتت وسط هذا الفضاء الصحراوي القفر. كان أهل المدينة، المسلمون والمسيحيون الأرمن والسريان واليزيدية والأكراد والبدو يحجون إليها تبركا... يعلقون الأمنيات والشكايات بأفرع الأشجار شريطا فوق شريط، لكنهم يتهيبون اقتحام حرمتها واكتشاف ما بداخلها. عندما بدأ الفنان السوري «يوسف عبدلكي» المهاجر منذ نحو عشرين عاما إلى باريس يرسم أمامي بالكلمات ملامح طفولته «القامشلية»، في القاعة التي تحتضن آخر معارضه في قلب القاهرة الضاج بالناس والألوان، بدت ملامح البقعة الخضراء الملغزة كأنها هي أيضا حفار طبع بصماته على الورق بهيبة وسحر الأسود والأبيض.

كارم يحيى - مصر

يوسف عبدلكي

رحلة الأسود والأبيض

«عبدلكي» يعرفه أهل الصحافة رساما كاريكاتيريا لاذعا ومشتبكا بخطوطه الحادة مع مجريات واقعنا العربي... وكذا يعرفه أهل الفن التشكيلي بغزواته الفاتحة لممالك الحفر والحبر الصيني والفحم. وربما يخشى الفنان التشكيلي «عبدلكي» شهرة رسام الكاريكاتير «عبدلكي». ولذا طالما ينبهك بلطف قائلا: «يا عمي... دعنا مع هذه اللوحات وحدها». نوع من الحساسية الإنسانية المفرطة لا يفلح في علاجها حتى شهادة الفنان والناقد التشكيلي المخضرم «حسن سليمان»: «ليس في مصر أو في عالمنا العربي حفار يضاهيه». هكذا كتب سليمان تعليقا على أعمال معرض «عبدلكي» السابق في القاهرة في شتاء ١٩٩٩، وهو الناقد المصري الأبعد ما يكون عن المجاملات الشخصية والمبالغات الإعلامية.

جاء معرض شتاء القاهرة ٢٠٠٢ مختلفا بعض الشيء عن معرضه السابق... على الأقل يمكنك من النظرة الأولى ملاحظة التباين في الموضوع والأدوات معا. شتاء ٩٩ كان للوحات الحفر على النحاس وللأشخاص القادمين بأوجه مسخ وبكتل ملفوفة في أكفان مرصعة بالنياشين والأوسمة والأوشحة... عالم كابوسي أشبه بفضلات سلطة بائسة وأرستقراطية لا تقل بؤسا. أما مع هذا الشتاء فقد جاء «عبدلكي» إلى القاهرة بلوحات أقرب إلى «الطبيعة الصامتة»... سمكة أو محارة أو غصن يتيم أو فردة حذاء تسبح داخل مساحات فراغ رحبة وبدرجات ضوء لا نهائية من تداعيات الرسم بالفحم.

هذا عن النظرة الأولى... لكن قبل النظرة الثانية، لنبدأ برحلة الفنان مع مولده وصباه «القامشلي» مرورا بشبابه الدمشقي ثم حياة المهجر.

«القامشلي» ذكرى باهتة

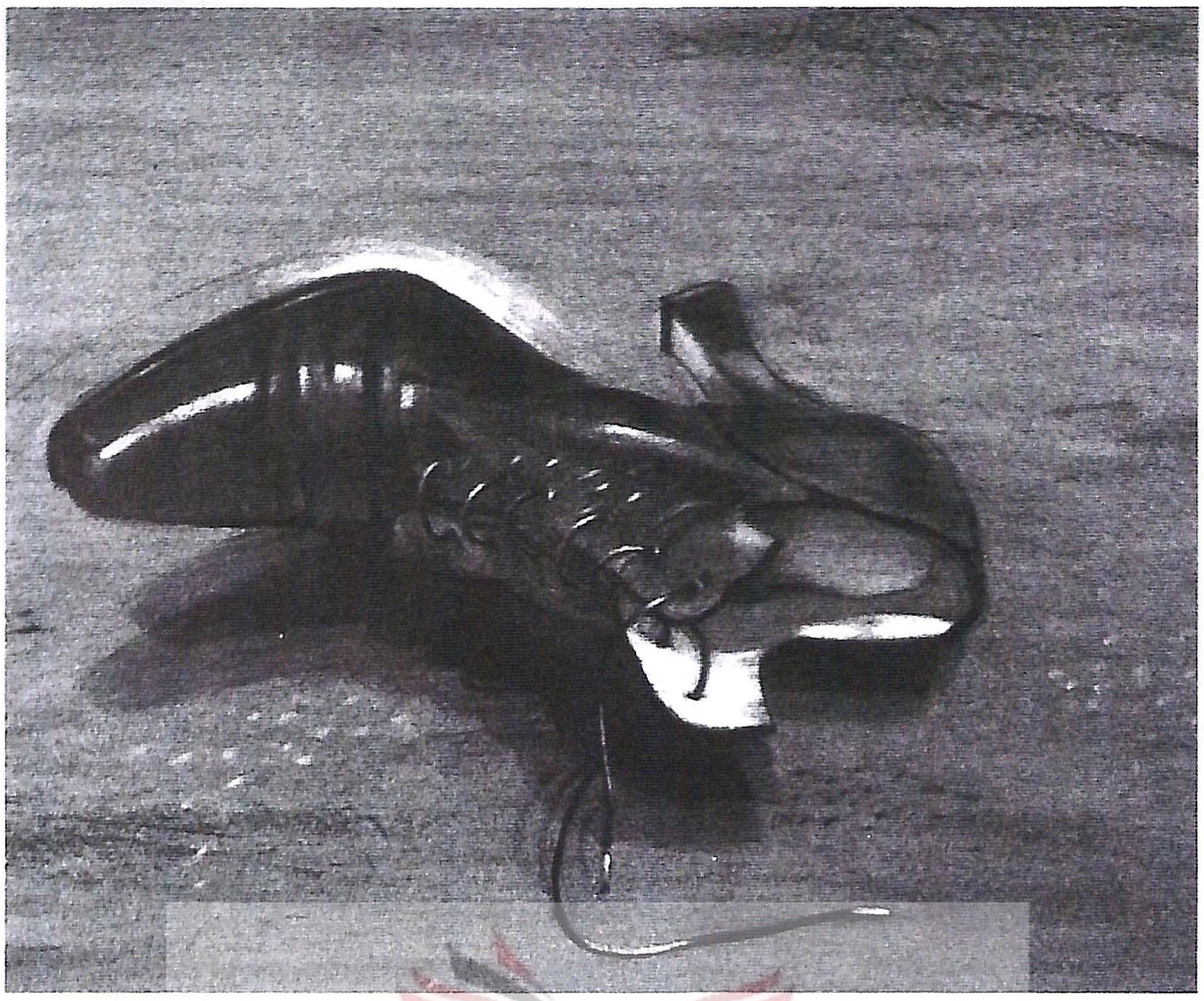
يدرك «عبدلكي» (٥١ عاما) مسقط رأسه وموطن طفولته «القامشلي» حتى غادرها إلى دمشق وهو في السادسة عشرة من عمره عبر قيمتين: أولاهما التعدد والانفتاح بحكم هذا الخليط من السكان... والأخرى هي التناقض الحاد في ملامح الطبيعة بفضل هذه البقعة الشجرية الداكنة والملغزة. قيمتان لكنهما تسبحان في فراغ أملس باهت.

«القامشلي» بين منتصف خمسينيات ومنتصف ستينيات القرن العشرين، مدينة صغيرة ناشئة، لا تحفظ مخيلة الفنان لها معلما معماريا أو أثرا فنيا يستحق الذكر. كان البيت رقم ١١ في المدينة لأسرة «عبدلكي» التي هاجرت مع الجد من بلدة «قلعة مرة» على مقربة من ماردين العربية الواقعة اليوم داخل الحدود التركية. كان الجد تاجرا ناله من ملحمة الاضطهاد التركي للعرب في مطلع القرن حكما بالإعدام، فاستقر بعائلته في «القامشلي» بعد رحلة هرب ومطاردة أبرز محطاتها عامودا فالحسكة. كانت المدينة المستقر آنذاك في عشرينيات القرن بكرا وبلا ماض... هي مدينة جديدة بل تبدو طارئة... فقط عشرة بيوت لعائلات سبقت آل «عبدلكي» إليها.

يخلو وعي الفنان وذاكرته من أشياء استثنائية أو مميزة داعبت حساسيته طفلا وصبيا، غير هذه البقعة النقيض الخضراء والداكنة والمسوسة قداسة بلا أنبياء أو أولياء صالحين أو حتى كرامة معروفة ومحددة. ومع ذلك يقول عبدلكي: «الأمكنة التي يعيشها الطفل تظل جزءا عزيزا من الإنسان وماضيه، وتتحول بفضل الخيال إلى شيء لا يمكن استرجاعه أو إعادة امتلاكه، فالبساتين بالغة التواضع والبساطة بل والعادية، والتي كنا نلهو فيها صغارا حول القامشلي ونصيد من عصافيرها، طوقتني بإحساس جارف بالطبيعة وهيأت لي متعة الفرجة... وهكذا أو بشكل آخر احتفظت بمخزون سرعان ما أعدت اكتشافه عندما أخذت أعمل في موضوعات ذات صلة بالطبيعة، حتى ولو وفق مفاهيم رمزية».

ولم يكن في مدينة، على تلك الحال وفي ذلك الزمان «مثيرات أو محفزات فنية»... فقط يتذكر يوسف عبدلكي وبصعوبة أن «أول من توهمه الطفل «فنانا» كان رساما لإعلانات الأفلام السينمائية التجارية. وكيف كان مع أطفال «القامشلي» مشدودا إلى لوحاته على رغم تواضعها وابتذالها، فلقد كان الرجل وهو يلعب بألوانه فوق «أرمات السينما» في نظر طفل في العاشرة من عمره «فنانا خطيرا»، كما لم تكن هناك نشاطات ثقافية أو صالات عرض أو أجهزة تلفاز... ولكنه يتذكر هذه الجارة الودود التي كانت تأتي إلى البيت فتسحر الكبير والصغير بقصصها الموهوب عن ألف ليلة

> "في السنوات السابقة على دراسته الجامعية، أخذ الوعي الاجتماعي السياسي لعبدلكي يتفتح ويتشابك مع اهتمامه بالفن"



حذاء

وليلة... أمسية وراء أمسية حتى يرحل الشتاء.

ولعل «المعرض» الوحيد الذي علق بالذهن قبل أن يغادر إلى دمشق في عام ١٩٦٦، جاء لرسام لايذكر «عبدلكي» اسمه، وإن كان يراه الآن: «كانت لوحات هذا المعرض وفيرة لكنها خليط من الألوان والأساليب... من القلم الرصاص... إلى الزيت... إلى الحبر الصيني».

وهكذا يقول: «لا أستطيع القول بأن القامشلي أعطتني شيئا له صلة بالفن الذي تعلمته لاحقا، فالمدينة بحق بلا تاريخ وماض... كانت صغيرة لا طابع لها، فالناس كانوا قادمين لتوهم من بيئات مختلفة، ولاشيء يحرض على الفن، وربما كانت طفولتي وصباي حافلين بمحبطات الفن لا بمحرضاته». إلا انه يستدرك قائلا: «كنت محظوظا مع كل هذا بابن عم لي يرسم، احترف التصميم المعماري لاحقا، ولعله جعلني أهتم بالرسم أفضل من أقراني، مع أنني لم أتعرف أصول الرسم».

الطريق إلى دمشق الخط واللوحة والناس

كان الانتقال إلى دمشق مسكونا أيضا بمشاعر المطاردة، فالأب بميوله اليسارية بات مهددا من عائلة إقطاعية كبرى بالاغتيال وبإيذاء أسرته، بعد أن أطلق أيدي المزارعين الفقراء في استئجار أراض عينته محكمة «القامشلي» حارسا قضائيا عليها. ويقول يوسف عبدلكي: «بعدما أبعدنا والدي إلى دمشق بعث لنا من القامشلي برسالة وداع... لقد كنت في الخامسة عشرة من عمري ولكوني أكبر أولاده شعرت فجأة بأنني أصبحت مسؤولا عن الأسرة... صرت من هذه اللحظة رجلا، وبدأت أبحث عن وسيلة لكسب العيش، وبعد يوم أو يومين صادفني إعلان في الشارع عن تعليم الخط العربي وتصميم الملصقات الجدارية في مركز للفنون التطبيقية، والتحقت به فورا بغرض أن أصبح خطاطا أعيل نفسي وأسرتي في حال حدث مكروه لوالدي... وما حدث أن تطورات التأميم وتوزيع الأراضي سرعان ما حالت بين العائلة الإقطاعية ورأس أبي، ولكنني كنت قد بدأت في تعلم الخطو الملصق الجداري، وبدأت أكتشف للمرة الأولى حقيقة ما الفن... عرفت أن المساحات لا تحتاج إلى مهارة في الرسم بقدر إلحاحها على البحث عن حلول لمشكلات الكتلة وتوزيع «الحار والبارد»، واختبار موضع الكتابة فوق «الأفيش» وجماليات الخط... هكذا تصبح المساحة محلا لابتكار حلول جمالية وليست مجرد مجال لاستعراض المهارة في الرسم».

هكذا... بين الخامسة والسادسة عشرة من عمره تجاوز «يوسف عبدلكي» فهم الرسم، بوصفه مجرد مهارة يمكن امتلاكها في غياب الوعي التشكيلي. لقد غادر مرحلة المراهق الذي كانت تكفيه سعادة أن يحاكي بدقة الصور الباهرة في المجلات والصحف، أو وجوه الناس المغرية برسم «البورتريه» وبعدها، وجد الفنان الناشئ قدميه تقودانه أيضا إلى استكمال تعلم الخط عند شيخ الخطاطين الدمشقيين «بدوي الديراني»، كانت هذه السنوات القليلة السابقة على دخول كلية الفنون الجميلة في العاصمة السورية عام ١٩٧٠، لاتعني لـ «عبدلكي» مثل هذه النقلة النوعية فقط في إدراك الفتى لمفاهيم الفن التشكيلي مع السعي لامتلاك أدواته في المدرسة وعند المعلمين المخضرمين، بل جاءت أيضا حافلة بتثقيف الذات واختبار الميول والقدرات.

في هذه السنوات السابقة مباشرة على الدراسة الجامعية عام ١٩٧٠، أخذ الوعي الاجتماعي والسياسي لعبدلكي يتفتح ويتشابك مع اهتمامه بالفن. واستأثر الكاريكاتير والملصق الجداري بجل طاقاته الإبداعية في شبابه الباكر. ويذكر كيف كانت في الستينيات مجلة «المضحك المبكي» الساخرة لحبيب كحالة لا تنقطع عن البيت الذي ظل ربه اليساري مطاردا لشغفه بالسياسة حتى أنه اعتقل مرارا، ولا تنقطع هذه المجلة الليبرالية المطاردة أيضا إلا إذا تعرضت للمصادرة والإغلاق، وهو أمر ظل يتواتر كما اعتقال الأب، كمؤشر على مساحة الحريات المتاحة حتى أغلقت تماما. كان حضور الكاريكاتير الساخر أخاذا، ليس لكونه مزودا بأنفاس إضافية في عالم تختنق فيه الحريات فقط، بل لأن الفنان الشاب اكتشف قدرة هذا الفن على النفاذ إلى قطاعات واسعة من القراء، تظل عصية على الكتابات السياسية الجادة. وفي أعقاب هزيمة ١٩٦٧ نشر «يوسف» رسومه الكاريكاتيرية الأولى في مجلة «إلى الأمام» لنسيب نمر، التي كانت تصدر في بيروت وتعبر عن اتجاهات يسارية جديدة ومجددة.

ولقد كانت سنوات الكلية في السبعينيات حافلة بأحداث وأجواء اجتماعية سياسية عاصفة شغلت حياة جيله، وفي هذه الفترة حدد الفنان اختياره التعبيري في اللونين الأبيض والأسود. وكما يقول: «أصبحت منخرطا في محاولة السيطرة على المساحة بهذين اللونين فقط، واكتشفت مبكرا أنني رسام حفار ولست مصورا ملونا، فالرسم والتصوير لكل منهما طريقته المختلفة في التعبير وبالتالي التأثير البصري وحتى الأدوات، فالقلم الفحم ورأس الحبر الصيني وأداة الحفر الجرافيكية جميعها تتطلب أن تحك حكا على الورق أو المعدن، هي أدوات تتسم بنوع من القسوة إذا قورنت بطراوة فرشاة الألوان المائية أو الزيتية... وربما لا أدري لماذا اخترت الرسم على هذا النحو، وحتى عندما نتحدث عن الخط العربي فقد مارسته باهتمام لما لا يزيد على سبعة أو ثمانية أشهر قبل ذلك. وعموما لا أعد نفسي خطاطا مع أنني قد ألجأ إلى الخط في لوحات الجرافيك أو غيرها. وعموما قد يكون الرسامون أكثر ميلا إلى العقلانية من المصورين الملونين الذين أراهم عاطفيين إلى حد بعيد بسبب تشابكات تقنية ونفسية، ولكن هكذا سارت الأمور فبقيت مشدودا بميول عميقة إلى الجرافيك، إلى لعبة الأبيض والأسود وليس إلى التلوين بالحار والبارد... حقا لا أدري لماذا قررت مبكرا أن أصبح رساما وفقط».

إلا أن «الجرافيك» فن ذو طابع جماهيري، ولعل ذلك كان وراء اختيار الفنان الذي ظل وفيا للكاريكاتير، ومسكونا بالرغبة في التواصل مع الناس، من خلال أعمال قابلة للاستنساخ والتداول والتوزيع الواسع النطاق... وباختصار كما يصفه هو: «فن لا يقتصر على النخبة»، ويضيف: «عندما أمسك بأدوات الحفر تحديدا، فإنني أفكر في هؤلاء الناس الذين أسعى للتواصل معهم، وفي السياسة... فأنا أبحث عن موضوعات وتقنيات لا تنفصل عن الحياة ومعاناتها».

«الجياد» لا تجري... والشخوص تصفية حساب

«الحصان» كان هو أول موضوع محوري يشغل الحفار «عبدلكي»... وقبل العثور على جياده، استكمل الفنان مشروعين بمنزلة تدريبات خطية بالحبر الصيني والفحم، فجاء الأول معرض لرسوم سريعة «كروكي» مأخوذة لمسرحية البخيل لموليير في صالة المسرح عام ١٩٧٣، فمعرض آخر عن «بيوت دمشق وقرية معلولا» عام ١٩٧٤. وتطلب المشروع الأخير عملا متصلا وسط الطبيعة لرسم البيوت والبشر والحيوانات والطيور. ولعل الرسم في معلولا قاد «عبدلكي» إلى اكتشاف «جياده»، ولكن لماذا الحصان تحديدا؟

يجيب: «هذا الكائن الجميل النبيل ينطوي على معان تعبيرية بهرتني فوجدتني منجذبا إليه، ثم بات بالنسبة لي حصانا مشحونا بدلالات غنية أبعد من الشكل الجسدي والفيزيائي... أخذت الحصان إلى أوضاع تعبيرية قاسية، فالحصان المقيد تحول هكذا من حيوان أليف إلى حمال أوجه ودلالات مغايرة، وبعدها طورت رؤية تشكيلية تعبيرية مستمدة من هذا الحصان، ولكنها في اتجاه ما أسميه «الحصان الضد» قزم... وحشي... عنيف... ثقيل الدم... مشوه... خنزيري. وأصبح لدي حصانان: حصان وحصان ضد... وأظن أنني طوال ما تبقى من عقد السبعينيات كنت بالكامل أتبع لاهثا هذه «الجياد» التواقة إلى الحرية. وفي ١٩٧٨ جاء أول معرض يعتبره «عبدلكي» بمنزلة فاتحة لحضوره الفني كرسام يصوغ لوحاته بالحبر الصيني والفحم والحفر على الحجر والمعدن. وكانت «جياده» الموضوع الرئيس لهذا المعرض بعدما رسمه بالطباعة الحجرية والحفر على المعدن والحبر الصيني، ولفتت النظر وقتها لوحته العملاقة بالقلم الرصاص (٥٤٠×١٢٢ سم) المسماة «ثلاثية أيلول» التي كانت القطعة الرئيسية في مشروع تخرجه من كلية الفنون الجميلة قبل عامين.

غيب الاعتقال السياسي الفنان الشاب لنحو عامين تاليين، تعرف خلالهما عن قرب إلى العديد من النماذج البشرية بل انه اكتشف «أهل البلد» حقيقة في المكان الضيق بتنوعهم وجمالهم وقوتهم وضعفهم. أما الرسم بالأقلام فقد كان وسيلة للتغلب على الإحساس بوطأة الألم والزمن ليس إلا. وكما يراه الآن: «الرسم في السجن فعل مقاومة وحياة، لكنه أبعد عن المشروع الفني

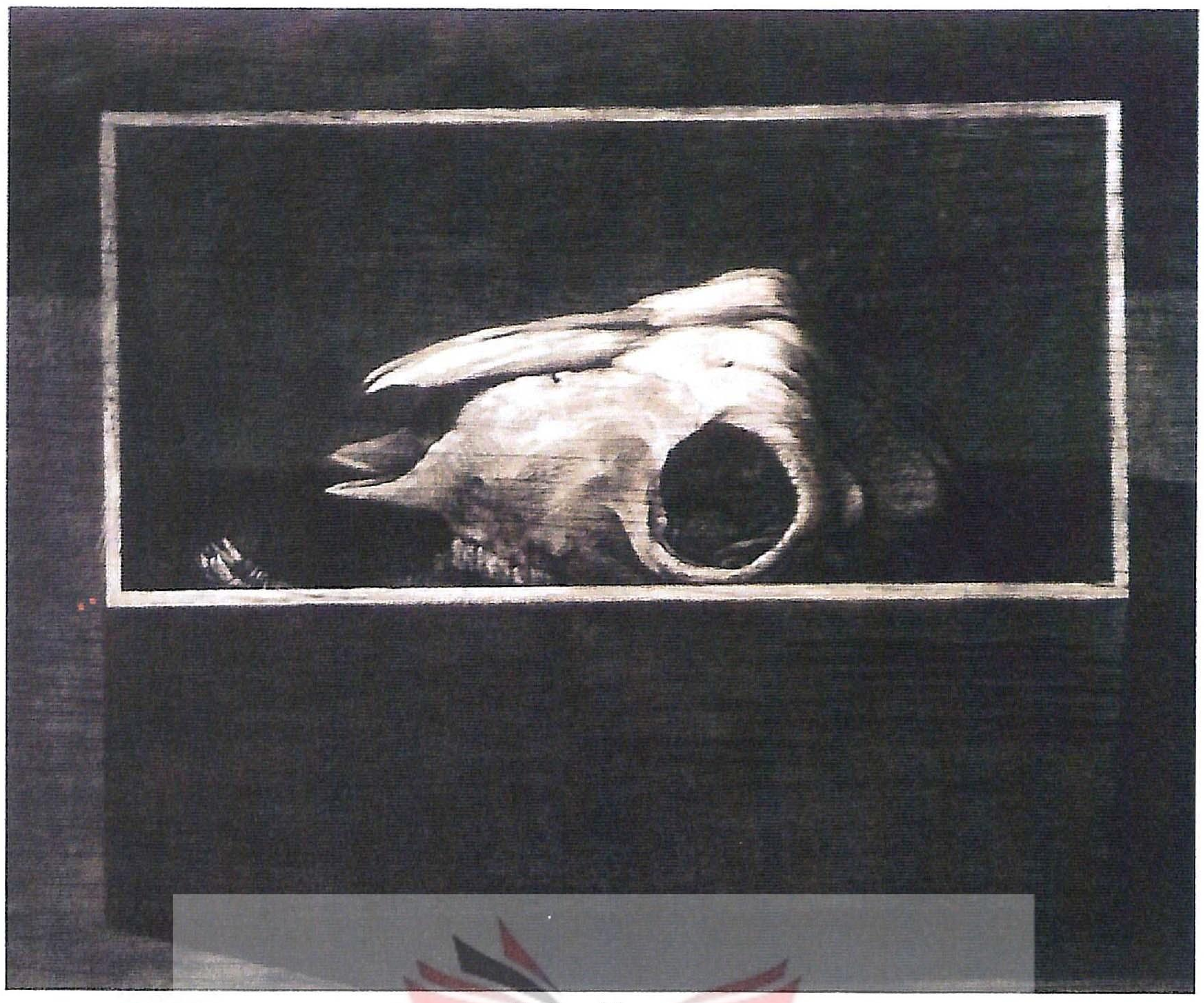
”
يرى عبدلكي أن أعماله لا تكرس الانقسام بين عالمين متناقضين، بل تسعى إلى الجمع بين المنظورين الشرقي والغربي في قطعة فنية حديثة
“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذي يتطلب في الأصل عملا دؤوبا ومتواصلا». وبعد عشر سنوات فقط من الخروج من السجن، بعد تسعة أعوام من الاقامة في باريس شعر «عبدلكي» أنه يرغب في تسوية الحساب وتسجيل شهادته، فعثر على «تيمة» مجموعة اللوحات التي ظل يرسمها بين نهاية الثمانينيات حتى منتصف التسعينيات. وهكذا عكف لسبع سنوات على رسم «الشخوص الثلاثة» المسخ الضاجة بالابتذال والادعاء. هذا اللوحات (حفر على نحاس في الأغلب) التي عرض جانبا منها في معرضه بالقاهرة في شتاء عام ١٩٩٩، تمثل بالنسبة إلى الفنان: «بورتريه طويل في مواجهة طغيان النزعة العسكرية والعنفية الاستبدادية في مجتمعاتنا». ويقول أيضا: «سعيت لأظهر مدى القبح والعنجهية والتفاهة والبلاهة عبر هذه «الاشخاص»، التي تبدو كأنها على استعداد دائم لالتقاط صورها أو في وضع التأهب للتصوير».

خلال السنوات السابقة على «الاشخاص» كان «عبدلكي» يعمل بموضوعات وبعناصر سابقة مثل «الجياد»، أو أخرى جديدة لكن من دون التركيز على «تيمة» أساسية واحدة. ولعله كان منشغلا بأسئلة طرحتها عليه الحياة في فرنسا. وجوديا، شعر بأنه قد غادر مجتمعا يتسم بحميمية العلاقات الشخصية وبالاحتدام السياسي إلى نوع من الفقد والفراغ. وعلى المستوى الفني التشكيلي كان يجر معه إلى باريس انتماء إلى حركة سورية لها تصوراتها وطرائقها.

يتحدث «عبدلكي» عن الانتقال من سورية إلى فرنسا بوصفه «تجربة كبيرة»، قادته خلال عقد الثمانينيات إلى نوع من المزاوجة بين المنظورين الغربي والشرقي، في معالجة علاقة الكتلة (أو العناصر) والفراغ. ويوضح قائلا: «المنظور الأوروبي وبخاصة منذ عصر النهضة أقرب إلى قواعد العلم والرؤية الواقعية عندما يأخذ بالبعد الثالث وبالعمق في اللوحة، فضلا عن أن هذا المنظور يعطي للإنسان حضورا أساسيا وطاغيا... أما الرسام أو المصور المسلم، العربي، الإيراني، الهندي فيعنى بأحكام المشهد جماليا بصرف النظر عن استقامته مع النظر الواقعي فيركب المستويات فوق بعضها وليس خلف بعضها. أي يضع الجماليات فوق اعتبارات العلم والواقع». ويعكس هذان المنظوران التشكيليان وما ينطويان عليه من معالجات متباينة بشأن الكتلة والفراغ أبعادا فلسفية مجتمعية تترجم علاقة الإنسان بالكون... فالإنسان أو الكائن في الحضارات الشرقية والإسلامية والعربية تتواضع مكانته كونيا وحجمه تشكيليا، وتصبح هناك ضرورة فنية ووجودية لملء الفراغ بالموجودات الأخرى وبالزخارف



جمجمة في صندوق

تعبيرا عن وجود الخالق في كل مكان وزمان، وهو ما أسماه بعض النقاد «الخوف من الفراغ».

وعلى هذه الحال يرى «عبدلكي» أن أعماله لا تكرس الانقسام بين عالمين متناقضين، بل تسعى إلى الجمع بين المنظورين الشرقي والغربي في قطعة فنية حديثة، ويقول: «طوال الثمانينيات انشغلت بفكرة تزاوج المناظير بدلا من العمل على موضوع واحد أو تيمة بعينها، مع اهتمام خاص بكون الفراغ ليس مجرد خلفية بقدر ما هو جزء أساسي في بنية العمل».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العودة إلى الطبيعة الصامتة ... جماليات التقشف

في السنوات الأخيرة يعيد «عبدلكي» اكتشاف عناصر «الطبيعة الصامتة» لكن برؤية جديدة... يختار فردة حذاء أو سمكة أو قطعة عظم أو فرع شجرة أو غيرها من الأشياء البالغة العادية.

وبواعث اختياره تكمن في «الخروج على المفهوم الكلاسيكي التزيني الذي يلف الاهتمام بموضوع الطبيعة الصامتة، ويجعلها رهنا بالأذواق الترفيهية، أو حبيسة جدران الصالونات مثلا». ويضيف: «كل الموجودات البسيطة حولنا تستحق أن تكون موضوعا للفن ولوحات جادة ما دام التناول جادا وشخصيا».

رأس سمكة - ٢٠٠١

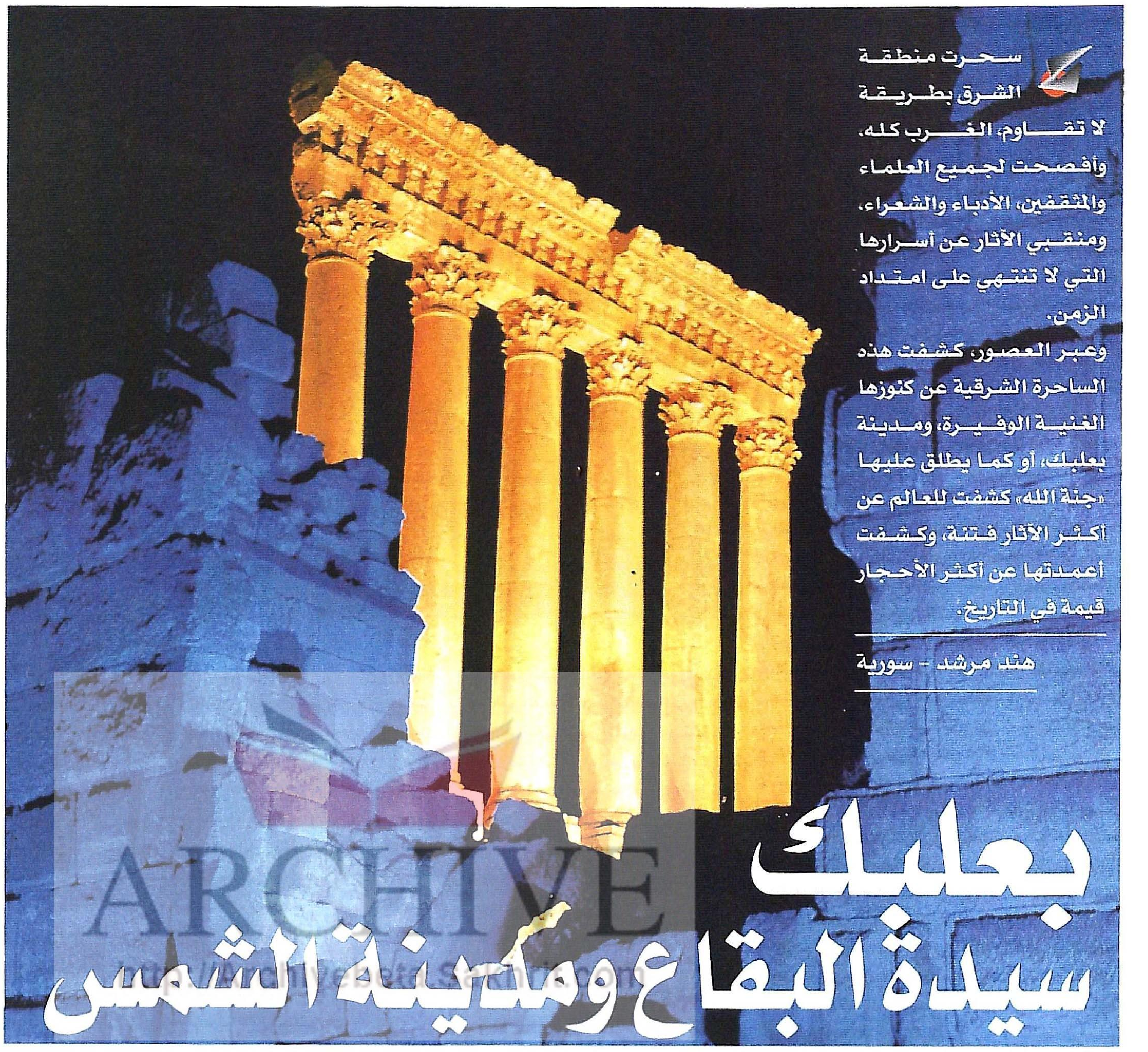
ولكن لماذا الاهتمام بـ «السمكة» على نحو خاص كما يتضح في اللوحات «الفحمية» لمعرضه الأحدث في القاهرة؟ يجيب قائلا: «مع تكرار العمل في هذا الموضوع البسيط والعادي، أكتشف جاذبية خاصة لا تقاوم لجماليات تشكيلية، لعلها تكمن في هذا الموقع الملتبس لهذا الكائن الفريد بين الموت والحياة... السمكة ربما كانت الكائن الوحيد الذي يعطيك إحساسا بالحياة على رغم موته، وهذا ما توحي به لمعة الجلد والعين الجاحظة».

وتسبح كائنات «عبدلكي» في مساحات فراغ رحبة لكنها مشغولة بدرجات ضوئية وبخطوط بالغة التنوع. وباستثناءات قليلة لها دلالتها، تتركز الكتلة في وسط مساحة اللوحة تماما (على نقطة التقاء محوري الارتفاع والعرض)، فالفنان يرى الفراغ والكتلة قد أصبحا منسجمين معا بقوة علاقات مستمدة من تزاوج المناظير. وهي علاقات تشكيلية تتيح كسر القاعدة المستقرة المسماة بـ «القطع الذهبي» أو «النسبة الذهبية». وهكذا تتكشف بأسلوب جديد جماليات للفراغ لا تقل أهمية عن جماليات الكتلة، ولذا فإن اللعب على مساحة الفراغ بالضوء، بخطوط ونقاط متناسقة أو عفوية يهدف إلى ما يصفه الفنان بـ: «انفتاح السطح الجرافيكي للعمل وإغناء جمالياته».

ويرفض «عبدلكي» محاولات النقاد إدراج أعماله في المدارس والمذاهب الفنية التشكيلية المعروفة سواء كانت تعبيرية أو سريالية أو رمزية. فهو أولا يعتقد أن هذه المسميات باتت عناوين لماض فني يعود إلى ما قبل بدايات القرن العشرين، وقبل أن تطغى في ذاك القرن فردية الفنان على نحو يحطم جوامع المذاهب والمدارس، وبدلا من كل التصنيفات التي يقترحها النقاد لأعماله يدعو «عبدلكي» إلى الالتفات إلى ما بها من روح غامضة ونوازع سرية ميثولوجية وطابع شخصي حميمي. ويقول: «في هذه الطبيعة الصامتة لا تشغلني هواجس العقل الباطن وأحلامه... لا أقصد الاقتراب من السريالية أو غيرها، أستمتع فقط، خلال الرسم، بما أحس شخصيا مع تشكل العناصر البصرية التعبيرية آملا في نقل هذه الشحنة إلى المشاهد عندما ينظر».

الفنان «عبدلكي» يرى في هذه المرحلة من تطور أعماله أن التحدي التشكيلي المطروح عليه يتمثل في: كيف يقدم جملة تشكيلية متماسكة وشخصية وبأدوات بالغة البساطة وبعيدة تماما عن الإبهار التقني؟ إنه تحدي «الجمال مع التقشف»... ولعل مجموعات رسومه الفحم التي شرع فيها منذ نحو سبع سنوات ما هي إلا

بعلبك سيدة البقاع ومدينة الشمس



سحرت منطقة الشرق بطريقة لا تقاوم، الغرب كله، وأفصحت لجميع العلماء والمثقفين، الأدباء والشعراء، ومنقبي الآثار عن أسرارها التي لا تنتهي على امتداد الزمن.

وعبر العصور، كشفت هذه الساحرة الشرقية عن كنوزها الغنية الوفيرة، ومدينة بعلبك، أو كما يطلق عليها «جنة الله» كشفت للعالم عن أكثر الآثار فتنة، وكشفت أعمدتها عن أكثر الأحجار قيمة في التاريخ.

هند مرشد - سورية

بعلبك تلك المتدللة دلال أميرة لم يقو الزمن على تشويه جمالها، وفي كل زيارة لك إلى مدينة الشمس تقص عليك حجارتها تاريخها، وتشهد أعمدتها على هيبتها وعظمتها، وهي لا تزال مدموغة بصبغة العزة والأصالة، عبر آثارها التي تأبى الموت والفناء، حيث تتحد الأساطير والوحي الديني القديم والفن الهندسي والمعماري الرائع في تناغم كامل مؤثر وخلاب، لإرث عظيم من تراث ليس لبنانيا فحسب، بل عالميا أيضا.

بعلبك، بقايا مستقلة لحضارات متنوعة، يفخر الشرق بأنه يمتلكها، يحميها من الفناء، بأعمدتها الستة الواقفة كالفرسان على بوابتها منذ الأزل، وهيبة الماضي العريق الكامن في زوايا قلاعها.

في سهل البقاع الواسع، الذي يتراوح عرضه ما بين ثمانية وأربعة عشر كيلومترا، ويبلغ طوله حوالى مائة وعشرين كيلومترا وتحيطه سلسلة جبال لبنان ويشرف عليه جبل حرمون الذي يغطيه الثلج ستة أشهر في السنة، حيث ينبع منه نهران، الليطاني والعاصي، وعلى بعد خمسة وثمانين كيلومترا من العاصمة بيروت، على حدود السهل الأخضر جنوبا، تقع مدينة بعلبك بارتفاع ١١٥٠ مترا عن سطح البحر، ويبلغ عدد سكانها مائة ألف نسمة معظمهم من المسلمين وأقلية مسيحية، وقد جعل منها هذا الموقع الممتاز منتجعا جذابا تميز بطقس جميل معتدل وفرته مجموعة البساتين التي تحيط بالمدينة والمزروعة بأشجار الرمان والمشمش والتين والليمون وكروم العنب، ونبع الماء الغزير الذي يروي المدينة وبساتينها بأعذب المياه.

أما أصل التسمية «بعلبك» التي تعني باللغة السامية «سيد البقاع»، فتعود إلى العهد الفينيقي، فكلمة «بعل» هي كلمة سورية - فينيقية وتعني السيد، أما تسميتها مدينة الشمس (بعل: إله الشمس، وبك: المدينة) فتعود إلى عهد السلوسيديين اليونان حين أطلقوا عليها تسمية «هليوبوليس»، حيث اعتبروا أن إله الشمس «هليوس» هو نفسه حدد إله السماء أحد آلهة السوريين القدماء. ففي غضون الحقبة المتأغرقة التي أعقبت فتوحات الإسكندر (٣٣٣ - ٦٤ ق.م) وبدفع من بطالسة مصر الذين حكموا المدينة تأثرت عبادات بعلبك بتأثيرات اللاهوت الشمسي، وتحول اسمها إلى هليوبوليس، حيث كانت أسماء الآلهة والأماكن أسماء إغريقية.

ولم يبق أي من آثار حقبة ما قبل الرومانية حيث لم يترك السلوسيديون (٣١٢ ق.م) الذين سيطروا على المدينة لمائتين وخمسين عاما أي أثر يدل على تاريخهم الطويل سوى مبنى واحد.

وتقول بعض الأساطير إن سيدنا آدم عليه السلام قد عاش بجوار المدينة وتوفي في منطقة الزبداني السورية القريبة من بعلبك، وتقول أيضا إن سيدنا إبراهيم عاش فيها، والأساطير التي تجعل من بعلبك أقدم مدن العالم تقول إن قابيل ربما يكون قد بناها هربا من لعنة الله، وهناك أسطورة تؤكد أن من بنوا هذه الآثار هم عمالقة أرسلهم نمرود، الذي حكم لبنان في الزمن القديم، وهناك من يعتبر أنها هي نفسها مدينة بلعث المذكورة في الإنجيل.

وبعلبك كانت موطن العالم اليوناني غالينيكوس، مخترع النار الإغريقية في القرن السادس، وموطن المؤرخ العربي المقريزي، والفيلسوف الطبيب قسطنطين.

تعاقب على مدينة بعلبك العديد من الحقب التاريخية التي أثرت فيها وهي:

١ - الحقبة الرومانية

عام (٦٦ ق م) كان بومباي، سيد سورية كلها من دمشق إلى أورشليم حيث أسس يوليوس قيصر مستعمرة رومانية في بعلبك، أطلق عليها اسم ابنته المفضلة لديه جوليا.

وشرع الرومان في بناء المعابد الضخمة في المستعمرة، على أنقاض المعابد الفينيقية السابقة، لكي يجعلوا من المدينة مركزا لجميع الطقوس والعادات الدينية والعبادات الآسيوية.

وقد نسب أحد مؤرخي القرن التاسع ويدعى «جان ملالا الأنطاكي» صرح الأكروبول إلى عهد الإمبراطور «أنطونيوس بيوس» ابن جوليا دومنا، وحفيد يوليوس قيصر، ومن المؤكد أن القلعة في قمة التل قد بنيت في غضون الألف الأول قبل الميلاد وفي الحقبة المؤغرقة بالتحديد.

أما المعبد الكبير فقد بدأ العمل فيه في عهد الإمبراطور أوغسطس عام (١٥ ق م) في القرن الأغسطيني، وانتهى العمل فيه في عهد الإمبراطور نيرون في القرن الأول بعد الميلاد، ثم في القرنين الثاني والثالث وفي عهد الأسرة الساويرية، بُني البهو الكبير بأروقته وإيواناته ومذابحه وأحواضه، كذلك أنجز العمل في تشييد المعبد الصغير «هيكل باخوس» والرواق والبهو المسدس، بالإضافة إلى معبد الزهرة.

بيد أن جميع أعمال تجميل وتزيين المعابد والأروقة المعمدة وغيرها من الترتيبات الثانوية، التي بوشر العمل فيها في فترة الهدوء والازدهار الذي شهدته الإمبراطورية في عهد كل من أنطونيوس، وسبتيموس، وسيفيروس، الذين اعتنوا بالزخارف والنقوش للمداخل والمعابد والأعمدة، لم تكن قد انتهت بعد، حين أعلن الإمبراطور قسطنطين الكبير عام (٣١٣م) مرسوم ميلان الشهير الذي اعترف فيه بالمسيحية ديانة رسمية في الدولة، فأوقف أعمال البناء والتزيين والزخرفة في معابد بعلبك، وحارب جميع المعتقدات الخرافية وطقوس العبادة والممارسات الموجودة لدى الديانات الوثنية الشرقية والآسيوية.

وفشلت محاولات الأباطرة الرومان في إنقاذ الوثنية وتمجيد آلهتهم ومعبوداتهم التي شهدت نهايتها المأساوية على يد الإمبراطور ثيودوسيوس الذي أغلق المعابد ودمر أروقتها ومذابحها، وبدأ بتشييد الكنائس المسيحية على أنقاضها، وما زالت الكنيسة البازيليكية التي بنيت في باحة المذبح الكبيرة شاهدة على ذلك.

وانتهت الحقبة الرومانية في بعلبك إثر ظهور المسيحية وأغلقت معابدها أو دمرت لتستبدل بالكنائس ولتبدأ حقبة جديدة على المدينة.

٢ - الحقبة المسيحية

دخلت المسيحية مدينة بعلبك في القرون الأولى لظهورها وأرسى الإمبراطور قسطنطين دعائم المسيحية فيها بنجاح، بعد أن قضى على ديانة فينوس الشهيرة وبنى قوسا رائعا عند مدخل معبد جوبيتر الهليوبولي الكبير الذي كان فيه معبد بعل القديم.

وفي نهاية القرن الرابع الميلادي كان الإمبراطور ثيودوسيوس قد أغلق المعابد تماما ودمر مذابحها التي كانت تعد أقدس مقدساتها ولا تزال آثار محاريبه محفورة على الدرج المؤدي إلى الهيكل الكبير.

وكانت قد شهدت المدينة فترة اضطرابات واضطهادات أضرم نارها جوليان المرتد، الذي صب جام غضبه على المدينة بعنف لم يعهده أحد من قبل، ونكل بالمسيحيين وأتباعهم حتى أنه جرّ أحد الدعاة للمسيحية الشماس «سيريل» في شوارع المدينة، وبعد أن التهم كبده قدم بقية أعضائه للخنازير.

أمر الإمبراطور ثيودوسيوس بقتل جوليان المرتد وأعاد إلى المدينة أمنها، وأرسى دعائم المسيحية فيها بشكل دائم، وحول معابد هليوبوليس البعلبكية إلى كنائس.

٣ - الحقبة الإسلامية

تمت السيطرة التامة للعرب المسلمين على بعلبك في عهد الخليفة الراشد عمر بن الخطاب سنة (٦٣٦م)، حين استولى القائد أبوعبيدة بن الجراح على حمص وحاصر بعلبك التي استسلمت له بعد مقاومة ضارية.

وتوالت بعد ذلك عليها الخلافة الإسلامية من أمويين وعباسيين إلى الفاطميين سنة (٩٦٩م)، ثم استولى عليها السلاجقة، تلاهم في حكمها الأكراد الأيوبيون حين احتل الناصر صلاح الدين الأيوبي مدينة بعلبك سنة ١١٧٥م، وفي السنة التالية تعرضت المدينة لهجمات صليبية آتية من مدينة طرابلس في الشمال، قادها ريمون، حيث حاصر المدينة حصارا عنيفا استمر فترة طويلة حتى استسلمت له ودخلها منتصرا.

لم يتمكن الصليبيون من الاحتفاظ بنصرهم فعادوا وخسروا المدينة إثر معركة دامية مع العرب الذين استولوا على المدينة من جديد.

وفي القرن الثامن عشر سقطت المدينة بين أيدي مماليك مصر وباشر السلطان قلاوون (١٢٧٩م) في

بناء التحصينات فيها، وبنى القلاع المعروفة الآن باسم حصن العرب، واستمر حكم مماليك مصر لبعلبك ثلاثة قرون حتى احتلها الأتراك سنة (١٥١٦م) وحكموها مع بقية المدن السورية أربعة قرون حتى بداية الحرب العالمية الأولى سنة (١٩١٨).

وكان من تأثير الفتح الإسلامي للمدينة تحويل هياكل المعابد فيها إلى قلعة، وبقي اسم «قلعة بعلبك» يطلق على مجمل آثار المدينة وأوابدها التاريخية منذ ذلك الحين حتى اليوم، إلى جانب ذلك شيدت في المدينة المساجد والأسوار والقلاع والجسور التي لا تزال بعض آثارها موجودة حتى يومنا هذا.

ولقد تعرضت المدينة إلى كوارث طبيعية من فيضانات وزلازل وغزوات بربرية وكوارث سببها الزمن والإنسان، عجزت بعدها مدينة بعلبك عن استعادة إشراقتها السالفة، لكن تبقى بعض الآثار الخالدة شاهدة على عظمة تلك المدينة وأهمها المجمع الديني «الأكروبول».

يتألف مجمع بعلبك الديني «الأكروبول» من ثلاثة صروح رئيسية هي: المعبد الكبير أو هيكل جوبيتر، المعبد الصغير أو هيكل باخوس، والمعبد المستدير أو هيكل الزهرة، وهناك بقايا لمعبد رابع يقوم فوق تلة الشيخ عبدالله جنوب المدينة، وهذه المعابد هي من الكمال العمراني والجمال الهندسي الإغريقي الروماني ما يفوق الوصف والخيال وما يثبت القوة الفنية والتقنية العالية التي وصلت إليها إبداعات إنسان ذلك العصر، والتي بلغت ذروتها في تنفيذ تلك المعابد والهياكل والأعمدة.

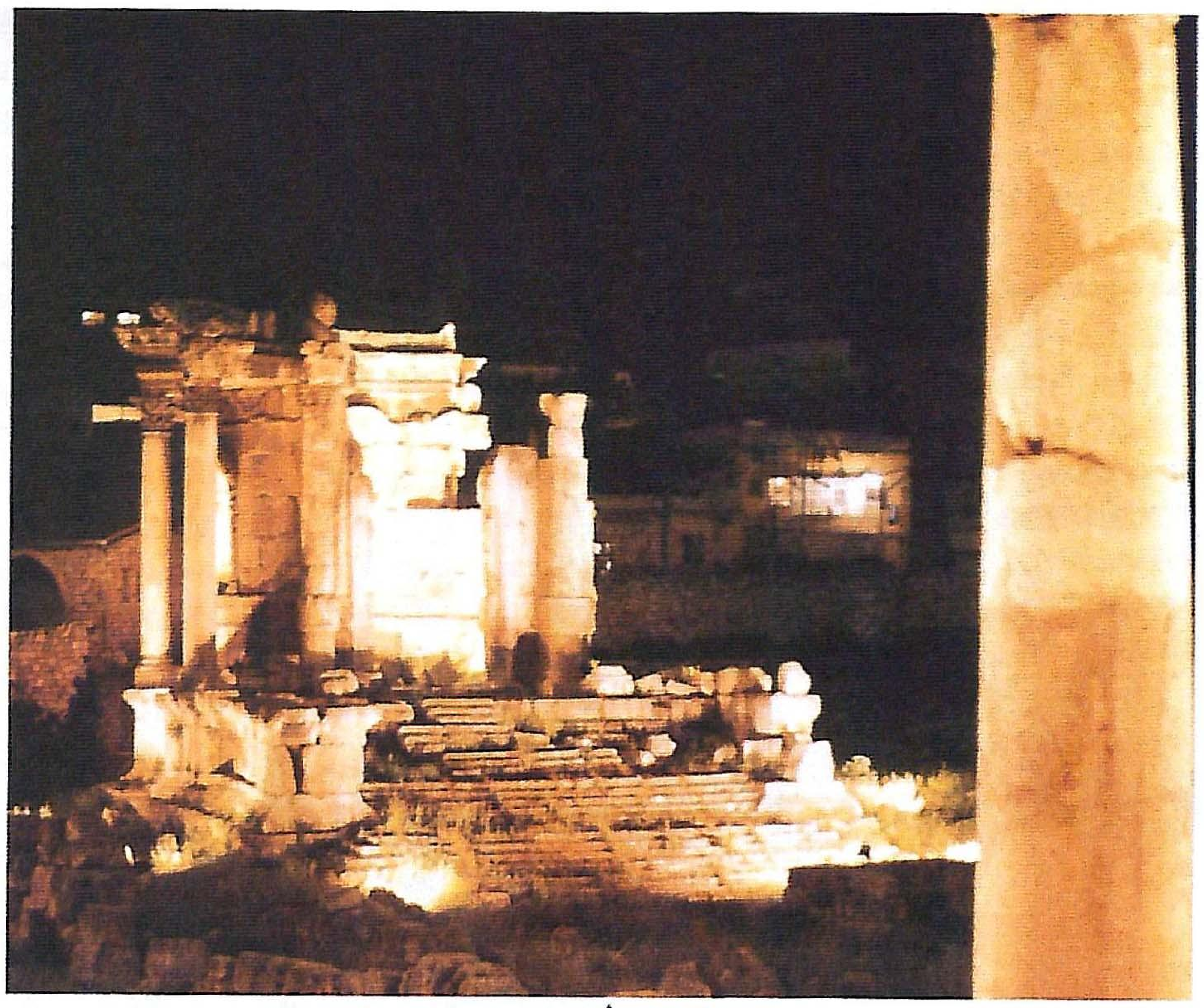
شيد الأكروبول البعلبكي على خلاف معابد أثينا ذات الموقع العالي والمرتفع، على سجادة خضراء مسطحة مملوءة بالعشب والأشجار، مما يدل على عبقرية هندسية فائقة.

يبدأ الصرح بدرج ضخم مؤلف من إحدى وخمسين درجة بثلاثة منبسطات يؤدي إلى مدخل واسع هو الرواق المسقوف وفناء مسدس الشكل وآخر مربع، ثم درج ضخم آخر يؤدي إلى معبد جوبيتر الأولمبي العظيم، حيث تقف في الجهة الجنوبية منه الأسوار الفينيقية التي كانت تحمي الإلهة فينوس وكرست بالخطأ لحراسة الإله باخوس ويرجح أنها كانت مبنى الأركيتون، وتشرف مجموعة المعابد على القاعة نصف الدائرية وعلى مجموعة الباحات، بالإضافة إلى الباحة الرئيسية «البهو الكبير» المخصصة لممارسة الطقوس الدينية حيث يكون المعبد الرئيسي مهيمنا بمذبحه المهيب على كل الأماكن.

وفي الجهة الشمالية نجد المداخل المعمدة كلها والتي تؤدي إلى المعبد الكبير، ولا يزال هناك آثار قواعد لاثني عشر عمودا مصنوعة من قطعة واحدة من حجر الغرانيت زهري اللون المستورد من مصر، ويبلغ طول كل عمود ثمانية أمتار، يُتوجه إفريز من البرونز الذهبي، مما يؤكد أن هذه الأعمدة استخدمت لبناء قبة إدريس والمسجد الأكبر حيث وجدت بقاياها.

أما جدار الدفاع الخلفي للمدخل المعمد والمزين بإفريز رائع الجمال على شكل صفين مركبين أحدهما فوق الآخر يتخللهما مشكاة كانت تؤمن الحماية لتماثيل الآلهة الرئيسيين الاثني عشر في الميثولوجيا الرومانية، فكان يخترقه ثلاثة أبواب، الباب الرئيسي في الوسط عرضه ستة أمتار وارتفاعه ثمانية، وقد صنع مصراعه من البرونز وكان مخصصا للكهنة، والبابان الآخران صغيران، ارتفاع كل واحد منهما متران وعرضه متران ونصف المتر.

ينفتح الباب الشمالي على درج يقود إلى الطابق العلوي ثم إلى الرواق المؤدي إلى الباحة المسدسة والباحة المستطيلة التي يقبع خلفها الباب الرئيسي لمعبد جوبيتر، ويعتقد أن فيليب العربي هو الذي بنى المدخل الضخم، ومما يؤكد ذلك اكتشاف بعض القطع النقدية الرومانية التي ضربت في تلك الحقبة تخليدا للحدث.



منظر ليلي لأحد آثار المدينة

يرتفع أمام الباحات والمعابد جناحان مربعان مزخرفان بالعمادات الكورنيشية الشكل والبارزة بقوة، وقد حول العرب هذين الجناحين المرتفعين خمسة أمتار إلى حصون استعملوها في الدفاع عن المدينة.

وتقول الروايات أن حاكم بعلبك كان قد احتجز السلطان زاهر في البرج الجنوبي من القلعة، وكان موته محتما لولا تدخل الوزير «شيبا» الذي تمكن بدهائه من اختراق الجدار وإنقاذ السلطان من الأسر، ومن يومها سميت فتحة الجدار الشرقي باسمه وبات يطلق عليها اسم «فتحة شيبا».

ويؤدي رواق المدخل الرئيسي إلى الباحة الأولى سداسية الشكل التي يبلغ قطرها اثنين وستين مترا وهي الباحة الوحيدة في العالم القديم التي تقع أمام معبد، ويشير طابعها الشرقي إلى أي مدى كان الرومان يكيفون أنفسهم مع عادات الشعوب المستعمرة وتقاليدها، والميدان الأساسي للمعابد محاط برواق معمد فيه ثلاثون عمودا يرتفع أحدها ثمانية أمتار وهي مصنوعة من حجر الجرانيت، ويحيط بالميدان أربع غرف نصف دائرية مدعمة بأربعة أعمدة تقع على بعد سبعة أمتار من الرواق، وتحيط به من جميع الجهات ما عدا الجهة الغربية، حيث يفضي إلى باحة أخرى مستطيلة هي باحة الذبائح، ويقال إن هذه الغرف كانت قاعات لاجتماع الكهنة فيما مضى، ويزين القاعة نصف الدائرية، حيث يقبع أكثر آلهة الإمبراطورية الرومانية استلفاتا للنظر، صفان من الكوات المحفورة في الحائط بشكلان صدفة أو مربعا بواجهة ثلاثية متوجة بأفاريز، وكورنيشات محفور عليها بذوق وفن بديع يعجز المرء عن وصفها.

ويعتقد أن هذه الباحة كانت تستخدم لممارسة الطقوس الأولية التي تحضر الحجاج للتكريس المهيب في المعبد الأكبر، واكتشاف صليب بيزنطية المحفور على حجر مثمن الشكل ومصنوع من المرمر، يثير الاعتقاد أنه كانت هناك كنيسة تدعى «العذراء» في القرنين الرابع والخامس، وما تلك الثغرات في القاعة نصف الدائرية إلا دليل على أنها كانت إحدى قبب الكنيسة التي نقلت إلى القدس في نهاية القرن السابع بأمر من القائد العربي خالد بن الوليد، وحولت بعدها النوافذ إلى فتحات للرمي ضمن نظام الدفاع الذي اتبعه العرب حين جعلوا من المعابد أبراجا وحصونا.

أما الباحة الثانية للمذبح فيمكن الولوج فيها عبر الأبواب الثلاثة المتناسقة التي كانت موجودة آنذاك والتي لم يبق منها إلا الباب اليميني، والباحة مرتفعة ثمانية أمتار عن الأرض بطول ١٣٥ مترا وعرض ١١٢ مترا وهي تحتوي مذابح محاطة بالأحواض، وثماني قاعات مستطيلة تمثل آلهة الرومان الثمانية الأساسية وفيها أربع غرف نصف دائرية، كانت فيما مضى مغطاة بسطوح مصنوعة من خشب الأرز المترف ومسنودة بأربعة وأربعين عمودا من الصخر الأسواني، في إحدى القاعات نجد خمس كوات رائعة النحت تمثل رأسين من رؤوس ميدوزا يحيط بهما أفاع وتنين بجناحي مصاص دماء منقوشة على عمود رائع مصنوع من حجر واحد ارتفاعه سبعة أمتار وقطره ثلاثة أمتار، عليه تيجان من الطراز الكورنثي، وفي الباحة تقبع مجموعة متنوعة لتماثيل آلهة سورية وروما، وما زال من الممكن رؤية الكوتين الكبيرتين على جانبي المدخل، حيث يرتفع أربعة وثمانون عمودا على قاعدة ثلاثة منبسطات بمواجهة المعبد الكبير وبموازاة أربعة وأربعين عامودا في القاعة التي تمتد مسافة سبعة أمتار إلى الداخل، وقد نقش السطح المعمد للباحة والرواق بالورود وأوراق الأشجار والحلي بنعومة وغنى لا مثيل لهما، ففنون الزخرفة والنقش التي شيدت وسط الباحة توحي بقوة فن العمارة وعظمته التي اتسم بها ذلك العصر، ولكنها، للأسف، بقيت ناقصة لم تكتمل حين أعلن مرسوم ميلان في منتصف القرن الرابع الميلادي بوقف أعمال التزيين والعمارة، وكانت تلك الكارثة شهادة على عظمة تلك الأعمال، ثم توالت الكوارث على ذلك الفن العظيم حين دمر الإمبراطور ثيودوسيوس الدرج الفخم للمعابد وبنى مكانه كنيسة مسيحية تكريما للقديس بطرس طولها ٥٤ مترا وعرضها ٣٥ مترا، وهي كنيسة عادية خالية من أي فن وإبداع هندسي أو معماري.

وإذا تفحصنا بعمق في التفاصيل، نجد أن الفن الإغريقي الذي انتشر بكثرة في العصر القديم كان سر جماله وروعته على رغم افتقاره إلى النقاء، هو جمعه لكل ما هو غريب وغير مألوف بالإضافة إلى إتقانه الرائع، وذلك للتأثير في جموع الوثنيين أثناء الاحتفالات الدينية التي كانوا يقيمونها على منصة المذبح الأكبر، الذي لم يبق منه إلا القبو السفلي وبقايا حوضين عليهما منحوتات فاتنة ومتعددة لجماجم ثيران ورسم كيوبيد وحوريات وميدوزات وأكاليل زهر، تتدفق فيهما مياه تستعمل لغسل الضحايا وإتمام شعائر الغسل، وفي قلب الحوض نجد حورية فاتنة مسنودة بست دعائم، ويرتفع على جانبي المذبح عمودان جميلان مصنوعان من حجر الجرانيت الأزرق.

المعبد الكبير

بني المعبد الكبير أو هيكل جوبيتر في عهد الإمبراطور نيرون (٥٤ - ٦٨ ق م)، وهو أكثر المعابد فخامة وأوسعها في جميع أنحاء الإمبراطورية الرومانية، وما الأعمدة الستة المتبقية إلا جزء من رواق المعبد الخارجي ويبلغ ارتفاع العمود ٢٢ مترا، بما في ذلك قاعدته وتيجانه، حيث يستند إلى قاعدة متينة من حجارة المقالع، ويبعد كل عمود عن الآخر مسافة مترين ونصف المتر، وقد أصبحت الأعمدة البيضاء خشنة بفعل ريح السهل الجافة، واكتسبت اللون البرونزي بفعل مداعبات القرون وقبلات الشمس وكوات التطريز المبنية والمزخرفة على الطراز العربي، ختمها رصاص الغزوات، ومع هذا استطاع المعبد الكبير بفضل مرتكزاته الهندسية والمعمارية القوية أن يتخطى مصائب الدهر وتقلبات الزمن. ويظهر في بناء المعبد اتحاد كامل بين الرزانة اليونانية والإسراف الفارسي والفن الشرقي مع الإبداع الروماني، وتتعارض النقوش الهادئة من حلي مستديرة ولآلئ دقيقة وأشجار نخيل صغيرة مع سلسلة الحمالات المنقوش عليها جماجم الثيران الضخمة ورؤوس الأسود، وتنضم أكاليل الزهر والأوراق والفاكهة إلى هذه النقوش المتنوعة والرائعة، وينبسط الكورنيش الذي يعلو ثلاثة وعشرين مترا فوق سطح الأرض ليظهر نقوشا فاتنة لنتوءات وحلي

زخرفة سقف هيكل باخوس

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومقرنصات، تتناوب مع الورد وأشكال المفاتيح اليونانية وشراريب القماش المجدولة.

والمعبد يعلو المباني الأخرى سبعة أمتار بارتفاع ١٠٦ أمتار وعرض ٦٩ مترا. وهو يغطي مساحة ٧٣١٤ مترا مربعا. وتتجلى الفخامة بالدرج الذي يبلغ عرضه ٤٨ مترا. والبهو الذي يحيط بالمعبد وفيه أربعة وخمسون عمودا. أما طول هيكل جوبيتر فيبلغ ٨٨ مترا وعرضه ٤٨ مترا. وكان يقوم على دكة عظيمة يبلغ ارتفاعها ٢٠ مترا.

وفي الزاوية الشمالية للمعبد، يتصل باب ضيق منخفض بمنصة من منصات أحد الأبراج العربية المؤلفة من طبقتين ويدعى باب الهواء.

أما الجدار الشمالي السيكلوبي للمعبد فهو ذو مقاييس غاية في الضخامة، وحجارة الجدار الضخمة تسمى «التريليتون»، وهي لفظة يونانية وتعني الحجارة الضخمة، وأحجامها كبيرة تتراوح ما بين ٢٠٠ و٣٠٠ متر مكعب، ويبلغ طولها ١٩ مترا وتزن حوالي ٨٣٠ ألف كيلو جرام. وهناك رأي يقول إن هذه الحجارة تعود في الأصل إلى الحقبة الفينيقية، وإلى سكان مدينة جبيل الذين كلفهم الملك سليمان إحضار قطع كبيرة من الحجارة من أجل أساسات المعبد وأمرهم بأن يجعلوها مربعة الشكل.

والرأي الثاني يميل إلى الاعتقاد بأن هذه الحجارة الضخمة تعود إلى حقبة أقدم بكثير من الحقبة الرومانية. ورأي ثالث مرجح يقول: إن الرومان وجدوا أن من الحكمة أن يتركوا في المكان أبنية وحجارة تثير فضول الأجيال اللاحقة، وفي شمال المعبد الكبير لجوبيتر وعلى بعد ستة أمتار من الحائط المحيط به هناك جدار سيكلوبي آخر، ولكن حجارته ليست بضخامة حجارة التريليتون التي بني منها الجدار الشمالي، وهي حسب اعتقاد أحد علماء الآثار كانت تمثل الدور السفلي لمعبد مقدس أقدم من معبد جوبيتر.

المعبد الصغير

يبعد المعبد الصغير أو هيكل باخوس عن المعبد الكبير ٤٥ مترا جنوبا، وهو رائعة من روائع الهندسة اليونانية والرومانية، وبني في غضون القرن الثاني بعد الميلاد. ويمتاز بأنه من أفضل الهياكل الرومانية وأكثرها حفظا من بين جميع معابد الشرق الأدنى، ومن أبدعها نقشا وزخرفة على الإطلاق، وهو يعطينا فكرة عما كان عليه معبد جوبيتر الكبير. طوله ٦٩ مترا وعرضه ٣٦ مترا. يقف على قاعدة رائعة على مستوى المعبد الكبير وبارتفاع خمسة أمتار، ويصعد إليه بدرج يتألف من ثلاث وثلاثين درجة.

وينسب هذا المعبد إلى «آثار غايتس»، يحيط به رواق كبير ويستند إلى خمسين عمودا ارتفاع الواحد ١٨ مترا وهي شبيهة بأعمدة معبد جوبيتر، ويبعد واحدها عن الآخر مسافة مترين ونصف المتر، وهي غنية بالزخرف على التيجان المزينة بكورنيش رائع تنضم إلى السطح المعمد بلوحات ملتوية فيها نقوش مسدسة الشكل، وأخرى مثل قطع الألماس ومثلثات في داخلها نقوش ميثولوجية جميلة جدا. يفصل ما بينها شراريب صغيرة من القماش بأشكال زخرفية تمثل الكرمة وسنابل القمح.

وفي ردهات المعبد تظهر سقوف منقوشة وتماثيل نصفية للآلهة والأباطرة نفذت بدقة لا متناهية، ووضعت في إطار مصنوع من إفريز عليه رسوم مختلفة. وتحتفظ الواجهة الغربية للمعبد بثمانية أعمدة يتصل بعضها ببعض بسطح معمد. تمثل إحدى اللوحات الحجرية «إيرينا» رمز السلام وهي ترضع «بلوتس» و«مانيرفا» مرتدية خوذتها و«فينوس» مع صدفتها البحرية إلى جانب رسم «سيريس» والإله باخوس مغطى بعناقيد العنب.

وداخل المعبد سوف نكتشف إسرافا في الزينة المنقوشة بذوق رفيع، وتشكل البوابة الكبرى أجمل ما خلفه التراث الروماني، حيث يبلغ طولها خمسة عشر مترا وعرضها ستة أمتار تقفل بوساطة مصراعين رائعي الجمال تغطيهما على الجانبين زينة على طراز الكورنثي، وعلى المدخل الرئيسي للمعبد برجان للإرشاد على رأسيهما تيجان مزينة بأزهار اللوتس، ويتدلى الحرم على علو عدة أمتار مشرفا على المكان المخصص للمصلين ومفصولا عنه بثلاثة أبواب مقنطرة مدعومة بأعمدة زينت بسخاء وبدقة متناهية، يصل علو الباب الموجود في الوسط إلى أربعة عشر مترا وعرضه عشرة أمتار، يفضي إلى مذبحين صغيرين تغطيهما صور المحاربين على كل جانب، وعلى طول الجدار نجد رسما لموكب يمجد الآلهة وأشخاصا يحملون الهدايا وكؤوس الزهر والعصافير وأوراق نبتة الأقنتوس٣ المحفورة بدقة فائقة، وتحت المدخل المقنطر درج يؤدي إلى المذبح الذي كانت تقدم فيه الهدايا، وعلى يمين الدرج وشماله رسمان لباخوس وأريانا.

المعبد المستدير

يقع المعبد المستدير أو هيكل الزهرة «فينوس» إلى الجنوب الشرقي من القلعة وعلى بعد مائتي متر من المدخل الفخم، هذا الهيكل الصغير الذي لا مثيل لتصميمه على الإطلاق، حيث بني في القرن الثالث وهو بشكل تاج محفور في مسبع على جوانبه دوائر مقعرة ويصور نجمة بسبعة أغصان أو صدفة هي رمز فينوس النهري، ويرد بعض المؤرخين نسبه إلى آلهة الجمال والحب والخصوبة «فينوس» رمز البحيرات والأنهار بفضل رموز منقوشة على كوات المعبد، وكان قد حول المعبد في العصر البيزنطي إلى كنيسة على اسم القديسة «بربارة» التي تعتبر شفيعة المدينة والتي تقول الروايات المحلية إنها ولدت وماتت في بعلبك.

للمعبد درج له ثلاثة منبسطات يؤدي إلى ردهة مزينة بأربعة أعمدة هندية الطراز تفضي إلى بهو نصف دائري، قطره حوالى تسعة أمتار، ويحيط بالمعبد ستة أعمدة صنعت من حجر واحد، لها تيجان كورنثية طولها ثمانية أمتار وعرضها ثلاثة أمتار، أما في المنطقة المقعرة فهناك أربعة.

وداخل المعبد طابقان يفصل بينهما كورنيش وواجهة ثلاثية الزوايا معزولة بأعمدة صغيرة وكوات مشغولة بفن عالي المستوى تصور صفات الآلهة فينوس.

ومن الآثار العربية في بعلبك: نجد الحصن العربي حيث تحول الأكروبول بأكمله إثر الفتوحات الإسلامية إلى حصن منيع لرد الغزوات، وبينما كان الرومان قد أسرفوا في التكلف والزينة عندما شيدوه، فقد حوله العرب إلى قلعة منيعة تصد الهجمات، ولكن على حساب الفن الهندسي والمعماري في المعابد، حيث أقاموا الجسور المتحركة وحفروا في الجدران المنقوشة ثقوبا للرماية وشيدوا عدة أبراج للمراقبة في مختلف الأماكن الاستراتيجية من المعبد، حيث نجد في الزاوية الجنوبية الشرقية بناء مربعا هو نوع متطور من الحصون يمكن الدخول إليه عبر باب مخروطي الشكل مبني على الطراز المغربي، وعلى جانبيه أخاديد منقوشة، والبناء من طابقين، السفلي فيه ثلاث غرف بقبب كبيرة وأربع قناطر، والطابق العلوي يتألف من بهو كبير على جوانبه أربع غرف تتصل بقنطرتين، فيها ثقوب للرماية أيضا، ويعتقد أن هذا الحصن من أقدم التحصينات التي بناها العرب في بعلبك.

والأثر الثاني الإسلامي في بعلبك هو الجامع الأموي الكبير الذي يقع إلى الشرق من معبد جوبيتر ويتألف من بهو مربع يحيط به رواق ويتوسطه حوض ماء، ويعتقد أنه كان فيما مضى مقبيا، أما قاعة الصلاة في الجامع ففيها ثلاثة صفوف من الأعمدة نقلت بتيجانها من المعابد المجاورة، ويرجع تاريخ بناء الجامع إلى بدايات العهد الأموي، حيث يقال إنه شيد على أنقاض كنيسة القديس يوحنا البيزنطية.

وأخيرا وقبل أن نغادر، كان علينا زيارة المقالع التي كانت تؤمن المواد والأحجار التي استعملت لتشييد الأكروبول والمدينة الرومانية القديمة، حيث نكتشف أنه كان على أطرافها عدد من المغاور التي يرجح أن العمال اتخذوها مساكن لهم أو قبورا تؤويهم بعد الموت، وهذه المقالع تمتد حتى الجهة الجنوبية الغربية للمدينة وفيها عشر على أجمل الأحجار في العالم، وأهمها وهو حجر ضخم مؤلف من قطعتين كبيرتين من الحجارة، تقف إحداهما إلى جانب الأخرى وكأنهما جاهزتان للنقل.

أما أعظم قطعة في هذا المقلع فهي «حجر الحبلى»، وهو من نوعية التريليتون، يصل وزنه إلى مليون كيلو جرام، ويبلغ حجمه ثلاثمائة وتسعين مترا مكعبا، أما مقاييسه فهي عملاقة تثير الدهشة والتساؤل عن وسائل النقل المستعملة في الماضي، وفي كتاب «رحلة حول البحر الميت» يؤكد مؤلفه أن الأمر احتاج إلى أربعين ألف شخص لزحزحة مثل هذا الحجر، وبعد الكثير من التساؤلات والاستفسارات ينتهي المطاف بالمؤلف «سولي» إلى القول: إننا لن نتوصل أبدا إلى خلاصة منطقية حول هذه المسألة التي ستبقى غامضة.

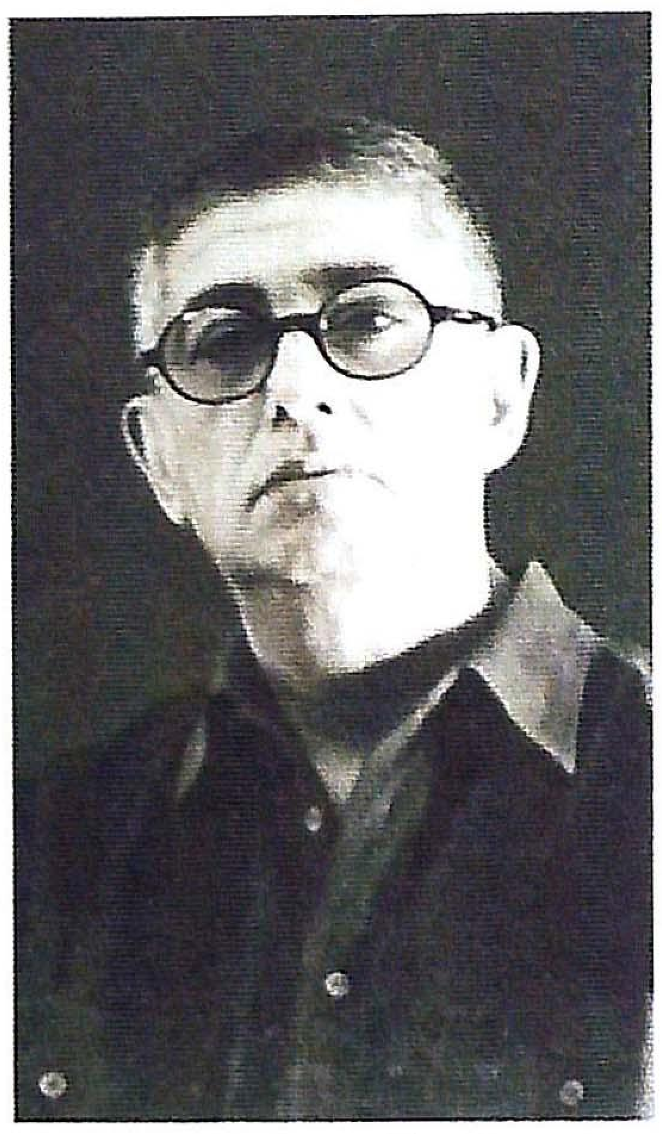
من السهل أن نتخيل أهمية آثار بعلبك الرومانية إذا ما قيمناها بحسب مقاييس معابدها التي كانت تقع تحت المدينة في الجهة الشمالية عند الحائط السيكلوبي الشهير، والذي يمكن تتبع جداره القوي الذي أحاط بالمدينة الأثرية المغرقة في القدم، فرغم تداعي بقاياها إلى حد كبير، إلا أنها لا تزال تحتفظ بمظهر العظمة التي عجزت يد الحضارة القاسية عن تغيير معالمها لتؤكد مقدرة جهاز الهندسة العظيم في تلك الحقبة، وستبقى بعلبك رمزا لقمة العبقرية الإنسانية، وتأكيدا مستمرا لقدرتها على تحقيق المعجزات الفنية.

ما زالت الحضارة القديمة تنفخ في معابد آلهة بعلبك معلنة عن أسفار الحجاج الطويلة الآتية من بعيد لتزور مدينة الأديان القديمة، التي ستبقى أعمدتها الستة شاهدا على عجائب الفن وغرائبه في تلك الحقبة ◆

معبد فينوس

معبد باخوس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



المعماري جمال بكري

في حياة كل إنسان لحظة، واحدة على الأقل، يعتبرها خاصة جدا، حفرت تفاصيلها على جدران ذاكرته وأصبحت غير قابلة للنسيان، لحظة يحتفظ بها لنفسه في مكان ما، بعيدا عن متناول الآخرين، ويستعيدها من آن إلى آخر ليأنس بها أو يستمد منها حكمته الخاصة، لحظة لا يستطيع أن يفرغ منها في لحظة، ويحتاج لكي يحكيها إلى زمن طويل يصف فيه المكان الذي احتضنها، والشخوص الذين شاركوه فيها، كما لو كان ممثلا ومخرجا في الوقت نفسه. ولا يحتاج الإنسان إلى أن يكون شاعرا ليتضامن على مستوى الفكر والشعور مع قول أمير الشعراء أحمد شوقي:

قد يهون العمر إلا لحظة
وتهون الأرض إلا موضعا

سمير غريب - مصر

صاحب مدرسة معمارية متفردة

حكايات الأزمنة في أمكنة جمال بكري

على مدار العصور، ظل المكان يسهم في تشكيل وجدان الإنسان بالقدر الذي عمل فيه الإنسان على تشكيل مكانه، عبر رحلة تاريخية عظيمة استغرقت آلاف السنين انتقل فيها الإنسان خطوة خطوة من «كهف» في جوف جبل لجأ إليه التماسا للمأوى والدفء والحماية من مفاجآت الطبيعة، عندما كان يمثل جزءا منها، إلى «كهف» جديد في مبنى من صنعه تناطح قمته السحاب. بعد أن انفصل الإنسان عن الطبيعة وحاول التحكم فيها كان لا بد من أن يبدأ في تصميم مأواه، ثم بيته. هكذا ظهر المهندس، مصمم البيوت. وبعدما تعدد المهندسون واختلفوا ظهرت المدارس المعمارية.

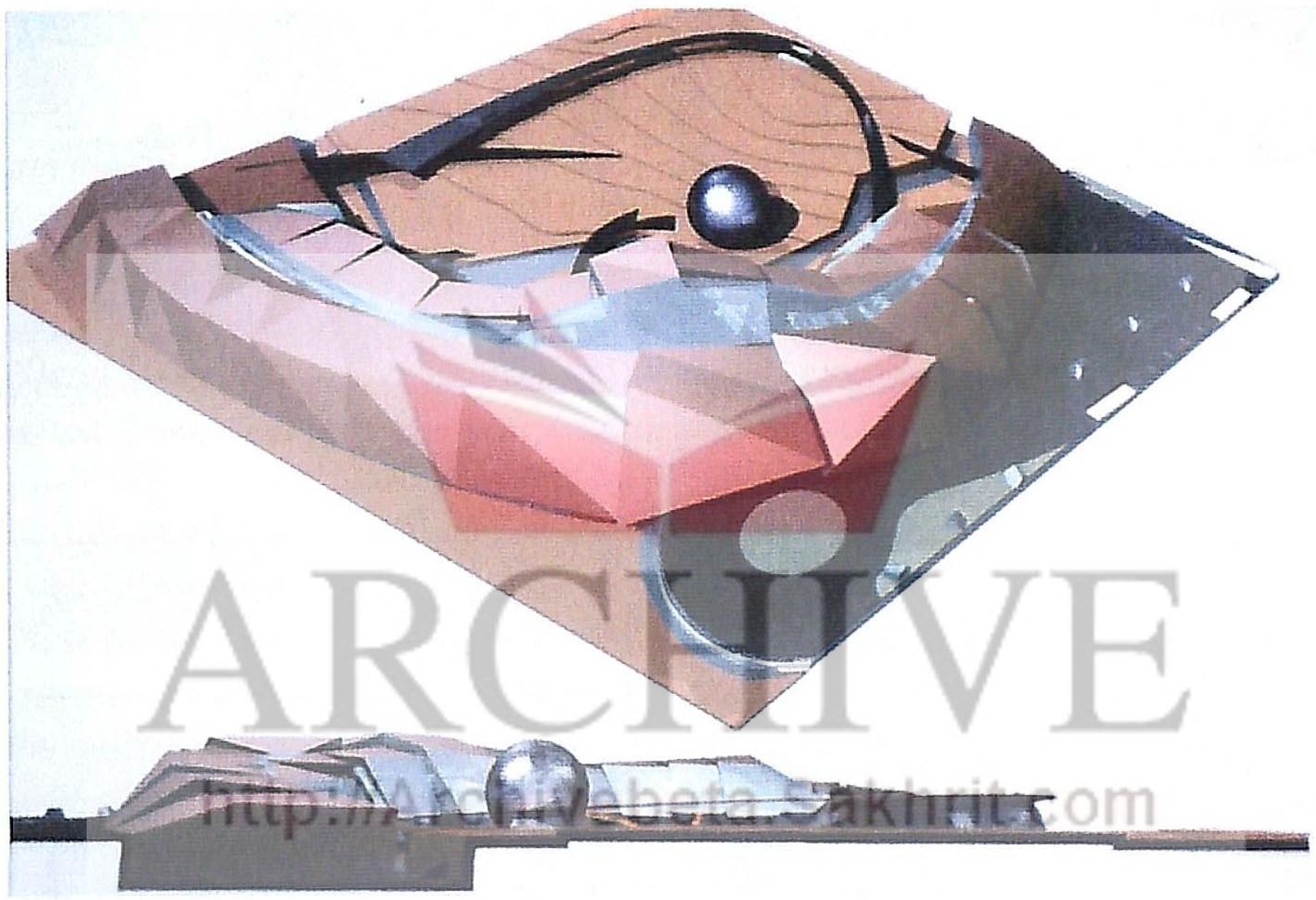
جمال بكري المهندس المعماري المصري والفنان التشكيلي، أحد أبرز أصحاب المدارس المعمارية في العالم العربي، يشكل عماراته في تصميمات نحتية صرحية متميزة، وهو أحد المبدعين العرب الذين عاشوا حكايات الأماكن، بل حلموا بها فكرا، وتخطيطا وتصميما قبل أن تكون، وهو أحد رموز العلاقة الجدلية الخالصة بين المصمم والمبنى، هذه العلاقة الشبيهة إلى حد بعيد بالعلاقة التي كانت تربط بين «بجماليون» و«جالاتيا» في الأسطورة اليونانية الشهيرة.

أقول هذا بمناسبة المعرض التذكاري الشامل الذي أقامه جمال بكري أخيرا في قاعة الهناجر للفنون في القاهرة، وهو أحد المعارض النادرة في عالمنا العربي الذي يقام لفنان معماري. ضم المعرض مزيجا منسجما من اللوحات المعمارية ولوحات المناظير والتخطيطات الأولى للمباني أو الأفكار الرئيسية لها جنبا إلى جنب مع النماذج المعمارية المجسمة وعدد من اللوحات الفنية التجريدية التي أبدعها جمال بكري.

على كل حال فإن لوحات جمال بكري التجريدية التشكيلية تشبه أحيانا تخطيطاته المعمارية، وأحيانا تصبح غابة أو دوامات من الخطوط الرفيعة الملونة. وربما يفسر المعماري سبب تفضيل الفنان لاستخدام أقلام «الفلوماستر الملونة» في لوحاته.

يعود جمال بكري في هذا المعرض إلى التذكير بالمقولة الشهيرة «العمارة أم الفنون»، حيث نستمع إلى صوت موسيقى الألوان في ابتهاجاتها الراقصة مكونة بنيانا تشكيليا في علاقات مميزة بين الكتلة والفراغ.

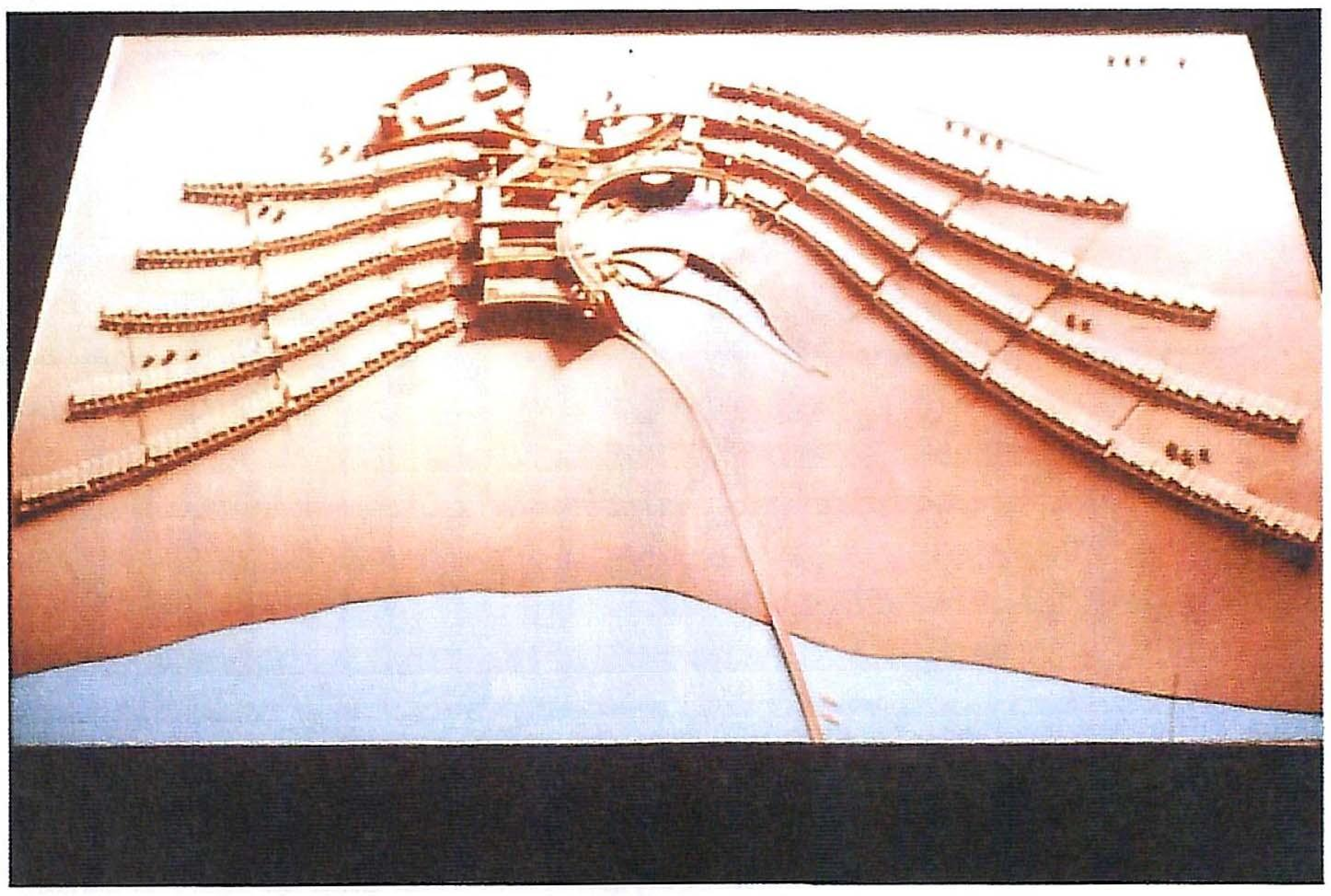
نشأ جمال بكري في ثلاثينيات القرن



المركز القومي للعلوم والتكنولوجيا - مدينة العلوم - ٦ أكتوبر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

> " لوحاته التجريدية التشكيلية تُشبه تخطيطاته المعمارية، تتحول إلى غابة أو دوامات من الخطوط الرفيعة الملونة، حيث نستمع إلى صوت موسيقاها الراقصة مكونة بنيانا تشكيليا متكامل المعالم "



قرية دهب السياحية

العشرين في مدينة بورسعيد، مفتاح قناة السويس على البحر الأبيض المتوسط - عندما كانت لم تتعد كونها مدينة صغيرة يقسمها شارع طويل كحد السيف إلى حيين: حي «الإفرنج» الذي كانت تقيم فيه أسرة المعماري الصغيرة، وحي «العرب» الذي كان يقطن فيه الكثير من أقاربه. ربما كانت الفجوة العمرانية العميقة بين الحيين المتمايزين، إضافة إلى ما تميزت به شخصية الفنان من فضول وديناميكية لخصها اللقب الذي أطلقه عليه جده «محراك النو»، أي محرك العواصف البحرية، هي البراعم الأولى التي أزهرت فيما بعد لتتحقق بالفعل ما كان موجودا بالقوة والكمون. ونحظى في النهاية بهذه الحديقة الكبيرة التي تضم بين جنباتها زهورا وأشجارا مختلفة الأشكال والألوان والتي تجسد مسيرة جمال بكري.

إنها حقا مسيرة حافلة تلك التي قطعها جمال بكري منذ حصوله على بكالوريوس الهندسة المعمارية من جامعة القاهرة. لم تقتصر خطواتها على المشروعات التي قام بتصميمها أو الإشراف على تنفيذها، أو أفكاره المعمارية التي صاغها كأعمال فنية لم تنفذ بعد، كأحلام الحب التي لا تتحقق. ولم تقتصر مسيرته أيضا على الجوائز التي حصل عليها أو رشح لها، بل تعدت كل ذلك إلى محاولات للارتقاء بوعي المجتمع معماريا وفنيا من خلال محاضرات، وكتب، ومقالات، وندوات. والأهم مساهمته في إعطاء الفرص للمواهب الجديدة، وبث روح الإبداع الجماعي على أساس «المشاركة» بشكل مستمر. هنا لا يمكن أن أنسى تجربة شخصية مع جمال بكري حينما كُلّف من قبل اللجنة الاستشارية العليا لمشروع تطوير المبنى القديم لدار الكتب المصرية في حي باب الخلق بالقاهرة، والتي كانت تترأسها السيدة سوزان مبارك، كُلّف بإعداد مستندات المسابقة المعمارية الدولية لهذا المشروع، فكان إعداده لها باللغتين العربية والإنكليزية درسا وافيا ومشرفا في هذا المجال. وعندما اختير رئيسا للجنة تحكيم هذه المسابقة قدم درسا بليغا آخر في الرؤية المعمارية الثاقبة والمتطورة من خلال ملاحظاته وآرائه في هذه اللجنة التي شرفت بعضويتها. وكان طبيعيا في ظل رئاسة جمال بكري أن تمنح اللجنة جائزتها الأولى للمشروع المعماري الأكثر جراة في التعامل مع مثل هذا المبنى الأثري دون

خشية من تزمت «المحافظين». وكان صاحبا هذا المشروع شابين مصريين هما أصغر المتسابقين سنا. وهكذا جاءت هذه النتيجة الفذة بالجمع بين «المتناقضات»: فكر معماري حديث وجريء لمبنى تاريخي قديم يضم عددا كبيرا من نفائس ذاكرة الإنسانية عبر حوالى ألفية ونصف.

ليس بمقدور صاحب هذه المسيرة الحافلة، إذن، اختصارها في معرض، كما أنه ليس بمقدورنا اختصارها في مقال، غاية ما نستطيعه هنا هو الإشارة إلى المنطلقات الفكرية التي تعبر عنها هذه الأعمال المعروضة، ومحاولة استنباط القيم والدروس التي يمكن للأجيال الجديدة الاستفادة منها، لا عن طريق محاكاتها، بل بتأملها والتفاعل معها والدخول في حوار باللغة التي تنتمي إليها، إذ إن السمة الأولى الواضحة في مجمل أعمال بكري هي أنها عصية على التصنيف. والسؤال الأول الذي يطرحه المختصون على أنفسهم تجاهها هو: إلى أي مدرسة معمارية ينتمي هذا الفنان: الكلاسيكية الحديثة، ما بعد الحداثة، العقلانية، التقنية العالية؟! أم أنه يتنقل من هنا إلى هناك تبعا للإشكاليات التي يطرحها كل مشروع على حدة، كالنحلة التي تتنقل بين الأزهار لتفرز عسلها؟ هل يقوم بالتوفيق بين هذه المدارس أم أنه يتجاوزها؟!

من ناحية أخرى، تختلف بالطبع نظرة الجمهور المتلقي للأعمال المعروضة في المعارض الفنية، لكن المفاجأة المدهشة في معرض جمال بكري أن نسبة غير قليلة من الجمهور تعاملت مع اللوحات المعمارية التي قدمها الفنان كما لو كانت «لوحات تشكيلية» تنتمي إلى مدارس فنية مختلفة، بل إلى مجالات مختلفة: كالرسم، والتصوير، والتصوير الفوتوغرافي، وليس «كنماذج لمشروعات معمارية»، وهو ما يعكس قدرة الفنان اللامحدودة على التعبير مع الحفاظ على النسب الجمالية.

وإذا كانت العمارة تنسج في خيال المصمم من ثلاثة مداخل: الوظيفي، والإنشائي، والجمالي، فالحلم الذي سيظل يداعب خيال المصممين هو الوصول إلى التطابق التام المستحيل بين هذه العناصر الثلاثة - فإن المعماري المصري على وجه الخصوص يواجه ضغوطا لا مثيل لها في أي فكر معماري آخر، لأنه ينطلق من اعتبار أن أي منشأ معماري أثرا باقيا كنتيجة طبيعية لتفاعله مع تراثه المصري العظيم والموغل في القدم. في الوقت الذي فيه يتحتم عليه الاستجابة إلى متطلبات الحياة العصرية الحديثة والتحلي بالبساطة والعملية ومراعاة البيئة المحيطة، وذلك بالإضافة إلى ضغوط التكاليف المادية والمواد المستخدمة والعمالة البشرية... وغير ذلك.

كيف يمكن إصابة ثلاثة أهداف متحركة بطلقة واحدة؟

الشكل، كما أخبرنا كبار المعماريين في بداية القرن العشرين، لا يتبع الوظيفة بالضرورة، إذ إن الشكل ثابت والوظيفة متغيرة، ولا يمكن لمتغير أن يكون دالة لثابت. وليس أدل على ذلك من مباني وسط المدينة التي أنشئت من أجل السكن، فتحولت الأدوار الدنيا منها إلى محال تجارية، والعليا إلى مكاتب إدارية، وأخرى إلى فنادق. وقصص الخلافات الناشبة بين الإنشائيين والمعماريين أشبه بقصص الخلافات في التراث العربي القديم بين النحويين والشعراء. أما الجمال فإننا سنظل نتحدث عن نسبيته إلى ما لانهاية... فهل سنظل ندور في هذا الفراغ إلى ما لا نهاية؟!

ما الذي يضعه الفنان في اعتباره عندما يشرع في تصميم مبناه؟

لقد جاءت أعمال جمال بكري في المعرض الذي أقامه كحلول إبداعية لإشكاليات لا حصر لها، ولكن لأن الأسئلة قد اشتبهت على الكثيرين، ولأن عيوننا لا تقع إلا على الناتج النهائي دون أن ندري شيئا عن الرحلة الطويلة والشائقة التي قطعها وصولا إلى هدفه النهائي، فإنني طلبت منه، متجاسرا، أن يحاول تقسيم هذه الرحلة الغامضة إلى محطات محددة وواضحة قدر الإمكان حتى يسهل علينا تفهمها للاقتراب من عالمه الإبداعي. ولأنني أعلم أن في إجابته فوائد كثيرة لمن يخطو في هذا الفن الجميل خطواته الأولى، لم يبخل الفنان بالإجابة على الرغم من صعوبتها، وقال: «العمارة هي فن تنظيم الفراغ، والفراغ لا يتحقق إلا بوجود الكتلة، بل إن الفراغ والكتلة ما لم يتآلفا في منطق واحد من خلال عقيدة معمارية واحدة لانتفى بذلك فن العمارة وإيحاءاته الجمالية. والجمال هو بهاء الشكل، ذلك البهاء الذي حيّر الفكر والمفكرين. فإن كان العقل يحل الإشكاليات البسيطة، فإن المعضلات المحيرة هي مجال «حدس الفنان». وبينما يسحب العقل من رصيد الوعاء الشعوري، ينفذ سهم الحدس إلى أغوار اللاوعي. وهي مجاهيل على العقل، لا يطيق ظلامها ولا تواتيه الشجاعة على الخوض في لججها».

«والتصميم عملية تبدأ من حصر للاحتياجات والإمكانات واتخاذ القرارات من خلال المرادفات المختلفة، حتى يمكن الوصول إلى الحل الأمثل لتوفية أكثر الاحتياجات بأقل الإمكانات، وهو عادة ما يبدأ بحلم ووجهة نظر يصعب تتبع جذورها في وجدان المصمم. وقد تبدو التأثيرات والاتجاهات واضحة في بعض الأحيان. أما ميله إلى اتجاه دون آخر أو إلحاح فكرة عليه دون أخرى، فهذا يصعب تعقله أو بالأحرى تعقبه داخل النفس».

«تأتي بعد ذلك مرحلة تفسير الحلم بالنسبة إلى المصمم ذاته... وهي مرحلة يغلب فيها طابع الفن والتعبير عن الذات وفكرتها».

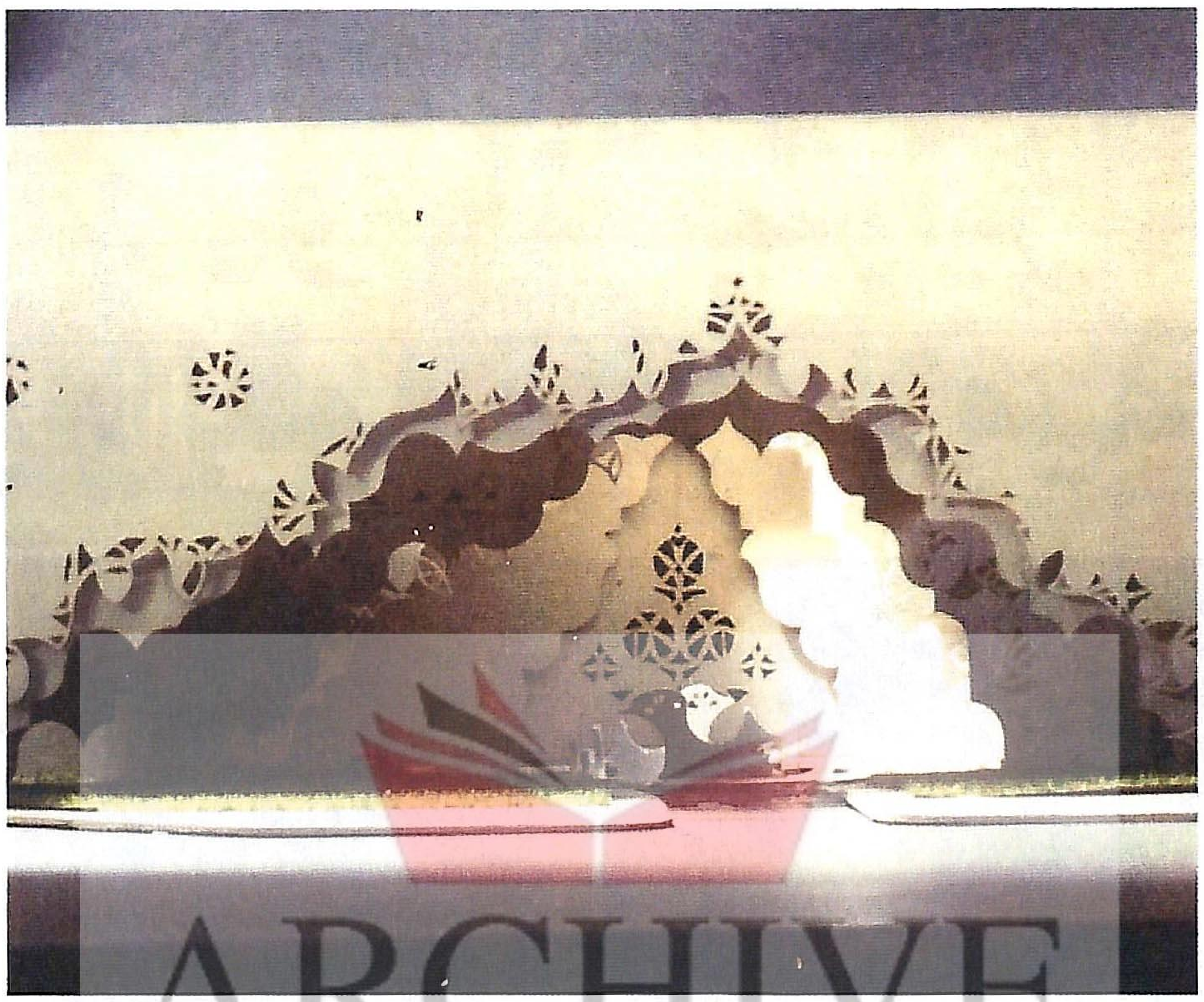
«ثم ننتقل إلى تنفيذ الفكرة... وهي مرحلة يدخل فيها المصمم إلى علاقة مع المجتمع: احتياجه، استيعابه، إمكاناته، وسائله. هنا يبدأ التصادم بين الأفكار المتداولة والفكرة الجديدة، وهنا يجدر أن يكون المصمم موصلا جيدا بين فكرته والمجتمع وأن يمتلك القدرة على تحويل فكرته إلى انماط عملية في نطاق وسائل المجتمع وقدراته».

«ومهما كان الحلم كبيرا أو جميلا، فإن التصميم أساسه لغة وقدرة... حتى يمكن ملء الفجوة بين خيال الحلم وقدرة الواقع».

السؤال الأخير الذي لم أوجهه إلى الفنان جمال بكري، والذي لا أعرف إلى من أوجهه تحديدا هو: إلى متى ستظل هذه النسبة الكبيرة من تصميمات جمال بكري (٨٠٪) خارج نطاق التنفيذ؟!

أرجو ألا تكون الإجابة الواقعية عن هذا السؤال هي الواردة في تلك اللوحة التي علقها الفنان على أماكن عدة من جدران مكتبه وتقول «خرجوا عن النظام فصارت فوضى، وعمت الفوضى فصارت نظاما» ◆

"تصميماته المعمارية تبدأ بحلم، ووجهة نظر يصعب تتبع جذورها في وجدانه، والعمارة عنده هي فن تنظيم الفراغ، الذي لا يتحقق إلا بتآلف الكتلة مع الفراغ من خلال عقيدة معمارية"



مبنى شركة إنبي للبترول

ڤيلا زغلول

"يواجه المعماري المصري ضغوطا لا مثيل لها في أي فكر معماري آخر، لأنه ينطلق من اعتبار أن أي منشأ معماري أثرا باقيا كنتيجة طبيعية لتفاعله مع تراثه الموغل في القدم"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. علي الثويني

ما زال البحث في الفنون والعمارة الإسلامية يأخذ منحى تاريخيا، ويرد الحديث فيه بصيغ وصفية إنشائية عفى عليها الزمن. وقد يترك ذلك انطباعا بكونه حديثا عن الدوارس والمنقرضات. وقد قفز القليل من أصحابنا فوق ذلك العائق والنمطية، ليؤسس حالة انتقالية جوهرها التداخل والاقتباس. وتلمس نهج التطور الذي طبع مجمل الإبداع الإنساني، ومن ضمنها الحالة الحضارية للإسلام، فلم يكن تاريخ الإسلام قد بدأ من فراغ، ولم تكن فنون وعمارة الأزمنة الحديثة قد بدأت من العدم أو ولدت بمحض مصادفة ووحي إعجازي استلهمته أوروبا بعد قرون الظلام العجاف، لتسمو به إلى مصاف متقدمة.

السويد - د. علي الثويني

مفهوم التصوير في الفنون والعمارة الإسلامية

منذ عام تقريبا حطم (طالبان) تماثيل بوذا في (باميان) الأفغانية بحجة «عقيدية»، ليزيد الحال إبهاما، ويطرح تساؤلا عريضا: هل نتبع نزوات طالبان، التي أنهت أمريكا حكمه في أفغانستان، أم نتبع المنطق والعقل اللبيب؟. وهذا ينقلنا إلى البحث عن الجذور النقلية والعقلية لظاهرة التصوير كإحدى الممارسات الإبداعية الإنسانية. وقد أثير الكثير حول التصوير وفحواه، وأثار لغطا وجدلا في تراثنا ما زالا قائمين في حاضرنا الفني. والتصوير في حقيقته هو تشبيه الأشياء بالرسم ونقلها إلى صورة مجسدة.

والمصور هو الله وقد ورد ذلك في الذكر الحكيم في سورة الحشر (هُوَ اللَّهُ الخَالِقُ البَارِئُ المُصَوِّرُ). وقد ورد في الفنون والعمائر الإسلامية الأولى بصفة جداريات (فريسكو) أو في القطع الفنية لا سيما في خدمات الخزف والخشب والمعدن أو في المنمنمات. وبالرغم من ورودها في بدايات التمثيل في الفنون الإسلامية بشكل واسع، فإنها آلت إلى ضمور، بعد حين. وقد تركت لنا رسوم قصير عمرة في بادية الأردن (٧٢٧م) والجوسق الخاقاني في سامراء (٨٤٧م) ثم تلتها رسومات الفاطميين في القاهرة خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين، ثم منمنمات بغداد (القرن الثالث عشر الميلادي) وتبريز وهيرات ودلهي (من القرن الخامس عشر حتى القرن التاسع عشر) بما يؤكد ذلك المنحى. وبصدد البحث أو الدحض بخصوصها، فقد وردت بعض الأخبار التي نقلتها التواريخ التي ذكرت أن سعد بن أبي وقاص (٥٤هـ - ٦٧٥م) لم يمح الصور التي كانت تزين القصر الأبيض في المدائن في العراق بعد فتحه في القادسية، بل إنه بنى فيه مصلى للمسلمين. ويقول أحمد بن محمد الأزرقي فيما كتبه عن فتح مكة إن النبي (صلى الله عليه وسلم) رأى صورة عيسى بن مريم وأمه ولم يطلب من أحد محوها.

وقد ورد مثل هذا في الخطاب الفقهي لبعض المذاهب وتبناه المستشرقون من الذين نظروا للفنون الإسلامية. كل ذلك يدعو إلى حيرة باحثي الفنون اليوم عندما قطع البعض بتحريم التصوير بالرغم من عدم وجود نص صريح وارد في القرآن الكريم يدل على ذلك، والذي نص عليه في خمسة مواضع هي:

١ - من سورة الحشر: (هُوَ اللَّهُ الخَالِقُ البَارِئُ المُصَوِّرُ له الأسماءُ الحسنى).

٢ - من سورة آل عمران: (هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ في الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لا إله إلا هُوَ العَزِيزُ الحَكِيمُ)

٣ - من سورة الأعراف: (وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلائِكَةِ اسْجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا).

٤ - من سورة غافر: (اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ).

٥ - من سورة المائدة: «يَأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الخَمْرُ وَالمَيْسِرُ وَالأَنْصَابُ وَالأَزْلامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ).

وهذه النصوص في مجملها لا تصرح بالتحريم. ويمكن أن تعود جذور التحريم إلى اليهودية التي أخذ منها الإسلام شيئا وأضاف إليها أشياء، ومنها النص الوارد في (سفر الخروج): (لا تصنع لك صورة منحوتة أو أي تشبيه لأي شيء تحتها أو في الماء الذي تحت الأرض). وقد ذهب بعض القائلين إلى أن بعض من أسلم من اليهود مثل عبدالله بن سلام، أستاذ الصحابي أبي هريرة (٥٧هـ - ٦٧٨م) وأبي إسحاق كعب الأحبار (٣٣هـ - ٦٥٢م) كان لهما دور في تكريس هذا التوجه نحو التحريم، وهو ما يقول به المستشرق البلجيكي هنري لامنس (١٨٨٢ - ١٩٣٧). أما من ناحية الأصنام فقد ورد ذكرها في القرآن الكريم في خمسة مواضع كذلك هي: الأنعام ٧٣، الأعراف ٣٤، إبراهيم ٣٨، الأنبياء ٥٨، والشعراء ٧١. وهي كلها تؤكد أن عبادة الأصنام محرمة قطعا وهي شرك بالله، ولكن صناعتها أو اتخاذها زينة لم يرد ما يمنع ذلك، بشكل مباشر.

وقد جاء فيما عاصر صدر الإسلام من تطور في الفكر المسيحي أن أهل بيزنطة أثاروا جدلا واسعا فيما يدعى بالأيقونة خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين - الثامن والتاسع الميلاديين فيما عرف بحركة تحطيم الصور (Iconoclast)، وهذا الذي خشيته (نفسها) من انطلاق الفن (بلا ضابط) خشيه المسلمون كذلك وفي الفترة التاريخية نفسها. فحالوا دون أن ينطلق الفن انطلاقة حرة مما أدى إلى جعل الفن الإسلامي يتجه بمجمله إلى النزعة الزخرفية التجريدية، التي وسمت به فنون المسلمين. ويمكن أن يكون الإسلام قد حدد الفرق بين الوسيلة والغاية فيما يجسد ويصور، فإن كان من أجل العبادة والقدسية فهو مرفوض قطعا، وإن كان من أجل التفريغ الفني والإبداعي، فليس هناك أي نص يمنعه. ويعلق على ذلك الشيخ محمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥) في تأويل حديث النبي (صلى الله عليه وسلم)، المنقول والضعيف (إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون)، على أنه قرار في التحريم، بأن هؤلاء قد فاتهم (أن الحديث ينصرف إلى ذلك التصوير الذي شاع في الوثنية والذي كان القصد فيه إلى تأليه بعض الشخصيات، أما ما جاء لغير ذلك من تصاوير قصد فيها إلى المتعة والجمال فلا يحمل قول الرسول عليه)، ويضيف في موضع آخر قوله: «إن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم). وذكر على غرار ذلك أبو علي بن أحمد الفارسي (٩٨٧م) قائلا: (تعذيب المصورين يكون على من صور الله تصوير الأجسام وأما الزيادة فمن أخبار الآحاد التي لا توجب العلم فلا يقدح لذلك في الإجماع على ما ذكرناه).

إن هذه الخشية والتردد في إيجاد صيغة مستقرة وصريحة للتصوير دعت الفنان المسلم في جل المذاهب إلى اجتنابها، بما ألجأه إلى الحالة التجريدية. ولدى سبرنا لأغوار حالة التجريد هذه التي لجأ إليها الفنان المسلم تحاشيا لما يثار حولها، والتي نظَّر لها في القرن العشرين، وأصبحت تيارا فنيا أخذ مداه بعيد تململ تيار الانطباعية التي اتسع نطاقها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والتي طورت مفاهيم طبيعة اللون (الساخن والبارد)، وانعكاساتها النفسية، ناهيك عن المنهج الاختزالي الذي ارتأته لنفسها. ويعزو البعض ظهور التجريدية في العصور الحديثة إلى المصور الروسي (كندنسكي) الذي كان على اتصال بفنون الشرق الإسلامية، الراسخة في سجية الروس، والذي عبر عنها قائلا (التصوير فن كالموسيقى يمكن التعبير فيه بالألوان والأشكال المجردة عن المشاعر والأفكار، كما تعبر الموسيقى عنها بالأصوات). واتسع نطاقها ليتأثر بها في المدرسة الهولندية (موندريان لبتي) بما يدعى «التجريد الهندسي»، وكذلك الحال مع الإنكليزي (بن نيكسون) ١٨٩٤. وقد انتقلت الفكرة من الفنانين إلى المعماريين المهتمين بالجانب الفني للعمارة ومنهم (ليكوربورزييه ١٨٨٧ - ١٩٦٥) الفنان والمعماري الفرنسي الذي ترك أثرا عميقا في عمارة القرن العشرين. ثم تقمصها أصحاب مدرسة (الباوهاوس) منذ تأسيسها عام ١٩١٩ في مدينة فايمار الألمانية تحت اشراف المعماري فالتركروبيوس وكانت نهايتها على يد النازية عام ١٩٣٤ وحاولت هذه المدرسة التوفيق بين القيم الفنية المرهفة وحاجات الإنتاج الصناعي الحديث. والواقع أن استخدام كلمة التجريد ((Abstract اقترن على الدوام بالمفهوم العياني والحسي، ولذلك يعتقد البعض أنه يعني في الفن محاولة لتجريد الطبيعة من بعض عناصرها التفصيلية، والاكتفاء بالشكل الجوهري لها، ولا سيما خطوطها الرئيسية أو الهيكلية.

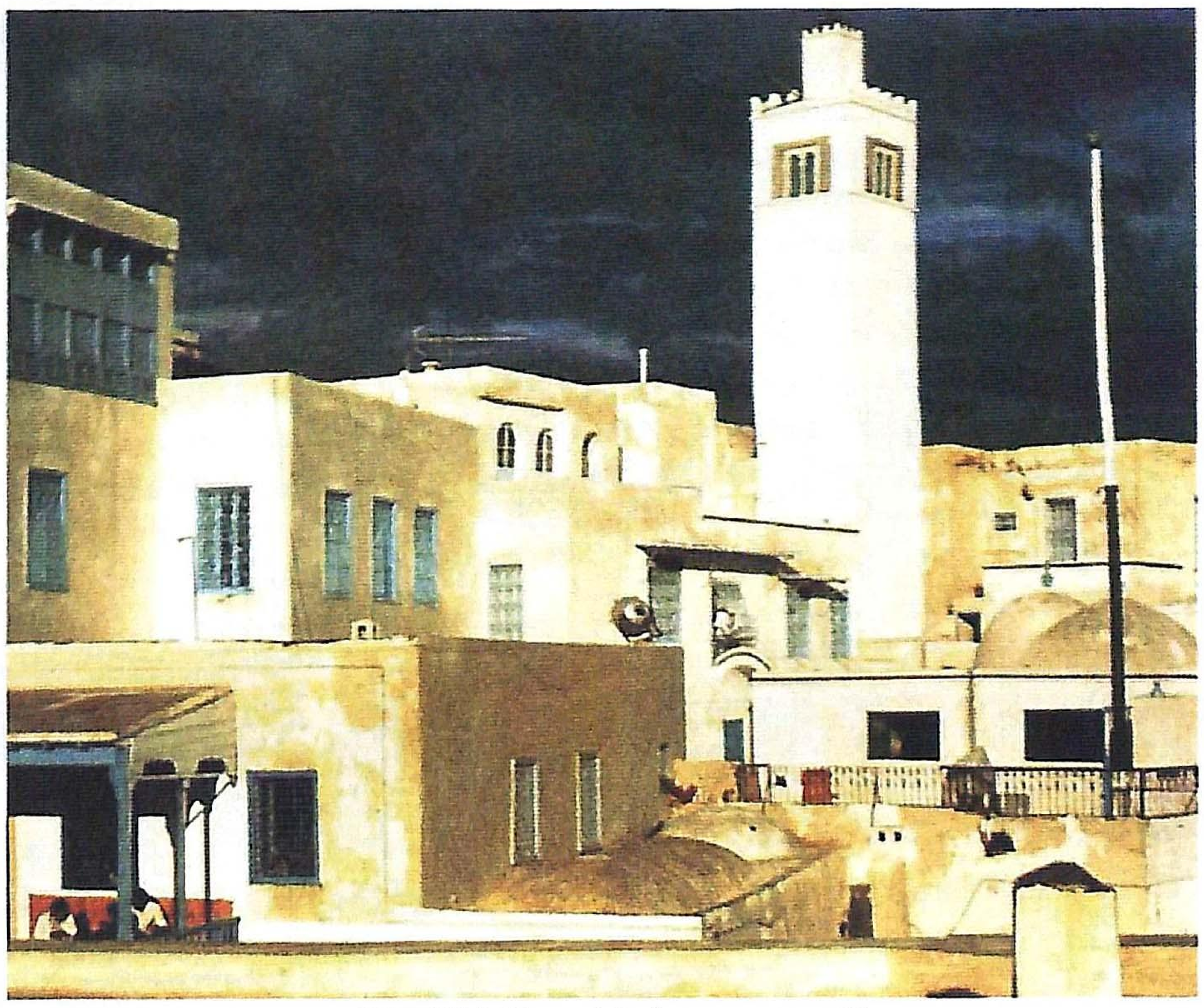
ويختص التجريد بتصوير الموضوع الداخلي للشيء أكثر منه الخارجي المرئي، وبذلك فإن الموضوع في اللوحة ليس مجرد موضوع محور أو

"الخشية والتردد في إيجاد صيغة مستقرة وصريحة للتصوير، دعت الفنان المسلم في جُل المذاهب إلى اجتنابها، الأمر الذي دعاه إلى أن يلجأ إلى الحالة التجريدية"

مصوغ صياغة جديدة أو قد جرد من تفصيلاته بقدر ما هو موضوع انطبع في نفس الفنان. ولذلك فإن الموضوع الأصلي للوحة غير موجود، أو ملغى أو على أقصى تقدير يمكن وصفه بقيمة شعورية. وقد حصل شرخ وتباين واضحان بين التجريدية والتكعيبية في العمارة بينما نجد أن التعكيبية كانت أكثر صراحة وتفصيلا، والذي عادة ما يبدأه الفنان من موضوع خارجي، لذلك اقتصر التجريد على الفن ولم تظهر عمارة تجريدية، بينما انتقل الفن التكعيبي إلى العمارة وجسدها بحذاقة ودقة. وهذا هو السبب في عدم اعتراف التعكيبيين بالتجريدية مثل بيكاسو الذي قال: «ليس هناك فن تجريدي، إذ لا بد من أن ينطلق الإنسان من شيء، ثم يكون في وسعه لاحقا أن يستبعد كل مظهر من مظاهر الحقيقة الواقعة».

ولذلك يمكن القول إن الأسلوب التجريدي الصرف هو الأسلوب الذي لا يحاكي فيه الفنان شيئا على الإطلاق. وهناك المنهج الذي يأخذ طابعا بنائيا معماريا، وفيه يبدأ الفنان بالشكل المجرد، ثم يعود فيملأ مساحات هذا الشكل بما يجعل له دلالة موضوعية، وبذلك فقدْ عكس إمكانات التعبير عن الانفعالات الشعورية الباطنية العميقة أكثر مما في الفن ذي الموضوع. وبذلك اتفق الكثيرون على أنه الأنسب للفنون التي تكتسي قيما روحانية، لا سيما عندما لمس الإنسان طغيان المادة واستبدادها بكل شيء، فقد تفقد صورة السيد المسيح (عليه السلام) البيزنطية كل الملامح الإنسانية، وهي أكثر قداسة من صور التجسيد التي درج عليها فنانو النهضة المبنية على البهرج والحس الإنساني. وفي سياق ذلك وعلاقته بالفنون الإسلامية التي هي روحانية في سجيتها، يستشعر فيها المسلم الحضرة الإلهية، وفي عمله المعماري عندما يختط مسجدا، فهو يتعامل معه بأقصى حذر، أليس ذلك بيت الله؟، وهل كان في مقدوره أن يعبث بالخطوط والألوان في بيت الله مجرد عبث وهذا محال؟ كل ذلك جعله يفر إلى الأسلوب التجريدي الذي وسم به الفن الإسلامي لا سيما فنون الرقش والأطباق النجمية اللامنتهية التي تتقرب إلى كنه «السرمدي القيوم» اللامنتهي، والموجود على الدوام، ولا يحده حد وليس له حدود. وهذا ما جعل الزخارف لا تحدها أطر فهي تمتد مجردة وراءها.

ولقد وصف أساطين تنظير الفن الحديث منحى التجريد في الفنون بأنه الأنسب لإظهار القيم الروحية من خلال الفن، ومنهم مارسيل بريون (منظر الجمال والفن الفرنسي ١٨٩٥ - ١٩٨٤) حين يقول: «يعتمد الفن الأوروبي، وقدر كبير من الفن الآسيوي، على التصوير التشخيصي، الأمر الذي أدى إلى صبغ ما هو ديني بصبغة إنسانية ودنيوية. ومع أن العنصر الموضوعي أداة مسعفة في هذا الصدد، فإنه كذلك يمثل عقبة. ولكي يتحقق للفن الاتحاد بما هو مقدس، فإنه يتحتم تحرره من هذه العقبة، ولا يستطيع أن يعبر عن ذلك، الذي هو بطبيعته غير موضوعي، أي الحالة الروحية، إلا الأسلوب التجريدي». ثم أردف بريون رأيه في الفنون الإسلامية قائلا «إن الفن الإسلامي من أنبل محاولات الروح الإنسانية في سبيل التغلب على النهائي والعرضي والمشكوك فيه والعابر». ويقول في هذا الصدد هنري فوسيون «ما إخال شيئا يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلها إلى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية». ويقول فييت أيضا «إن الفن الإسلامي في مظاهره السائدة لا يُعنى أصلا بنقل الحياة، إنما ترمي نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية في الطبيعة حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية».



مدينة سيدي بو سعيد في تونس ومثالية المظهر التكعيبي

كل ذلك يدعونا إلى البحث عن التكعيبية وكنهها ومبرر قربها للعمارة من التجريدية. فالتكعيبية اسم يخص تيارا فنيا معاصرا كذلك، بدأ العمل به والتبشير بفحواه منذ بواكير القرن العشرين وبالتحديد عام ١٩٠٧، كواحد من مجموعة من التيارات الفنية التي تمخض عنها تطور الفنون الغربية. لقد وقع اصطلاحها على المسامع أول مرة خلال التعليق الذي أطلقه تحكيم الفنان هنري ماتيس الفنان والنحات الفرنسي الذي عاش فترة الانطباعية وفنون القرن العشرين ومنها التكعيبية والكولاج على معرض لرسوم الفنان جورج براك (١٨٨٢ - ١٩٦٣) مؤسس المدرسة التكعيبية مع بيكاسو، حيث ورد في تعليقه، إن السيد براك يختصر كل الأشياء إلى تخطيطات هندسية وإلى مكعبات. وبذلك أصبح مصطلح مكعبات Cubes ثم تكعيبي Cubism عنوانا لهذا المشرب الفني.

ويتميز هذا التيار، بالإضافة إلى منحاه التبسيطي، الذي يجعل الأجسام محددة في المكعبات التي تحيط بحيز أشكال الأجسام المرسومة وحركتها، بتخفيف وقع اللون لمصلحة ذلك الشكل، مع إعارة الاهتمام أكثر بالحجوم والخطوط والأبعاد. وقد بدأ الاهتمام بذلك الضرب من التمثيل الفني يثير إعجاب عشاق التطور الفني ذوي المنحى العلمي أو التجريدي، ومنهم بيكاسو الذي تبناه حتى طغى اسمه على رواده ومن سبقه إليه منهم.

وبذلك خرج تجرد الفن والعمارة من كنف الدقة في علم المنظور، وذلك بهدف الوصول إلى صفة الطبيعة الأولى الخام، وبذلك مثلت عناصرها بثلاثية الأشكال: المخروط والكرة والمكعب. وحينئذ دخل الفن عالم المختبرات والرياضيات والهندسة الفراغية. وقد تمادى الفنانون بغلوائهم بعد حين مبتعدين عن حقيقة الأشياء المراد رسمها من جميع جوانبها، حتى علق على ذلك (براك) رائدها نفسه قائلا: لا يسعى المصور لإعادة إنشاء قصة بل إلى إنشاء حدث تصويري. وبذلك ابتعد براك وبيكاسو عن مشاهد الطبيعة الصامتة إلى أشكال ليس فيها حياة، ثم انتقلت تباعا خلال عام ١٩١٤ إلى التركيبية (كولاج Collage) وذلك بلصق قصاصات الصحف لتتضمنه اللوحة التي تتبعها عمليات رسم الخطوط والبقع اللونية.

ويمكن أن يكون تطور هذا الضرب من التمثيل الفني قد اقترن باسم بيكاسو دون سواه، الذي يعتبر أحد الذين نحوا بالفن مناحي تجريدية جديدة كان الأثر فيها - كما يذهب إليه كثير من نقاد الفن ومؤرخيه - يعود في جذوره إلى النشأة البصرية التي انغمست في دواخل نفس ذلك الفنان الذي ولد وترعرع في بيئة يكتنفها غنى المشهد المشبع بالذاكرة والذوق العربي الإسلامي، الذي يميز العمارة والفن في إقليم ملقة Malaga الواقع جنوب الأندلس.

التكعيبية في العمارة هي إحدى الصفات المميزة للمشهد العام للمدائن العربية في مدارسها المختلفة، كما هي حال مدن الأندلس التي جاء منها بيكاسو، فقد يوحي تراكب اللوحة البصرية لتلك المدن المتكون من التلاعب في حجوم حجرات البيوت والمباني وتركيب بعضها فوق بعض، بحيث تخلق من ذلك انطباعا تكعيبيا، يشد من أزرها لعبة النور والظلال التي تكرسها طبيعة أشعة الشمس المضيئة التي تميز البيئة السماوية العربية. وقد يكون للبيئة الأرضية أثر في تشديد تلك الظاهرة من خلال اختيار المواقع الكثبانية المتدرجة التي تربض فوق منحدراتها تلك المدن، ويعاضد ذلك المشهد سحنة الألوان الفاتحة كالأبيض الجيري الغالبة على ديارها والذي تثيره قوة لعبة الظلال والضوء تلك، بحيث تترك الأثر العميق في الذاكرة لذوي الحس المرهف.

تجسد فن العمارة بشكل ملموس بين أعوام ١٩١٠ - ١٩١٧ في مدينة براغ من قبل أول جمعية أطلقت على نفسها اسم العمارة التكعيبية والتي كان المؤثر الأكبر فيها باول جاناك، وكذلك جوزيف ششول والتي جسدها في فيلا كوفاروفيتش عام ١٩١٣، وكذلك جوزيف كوجار وغيرهم من معماريي أوروبا.

وقد يكون البناء بالحجر أحد أهم الأسباب في تجسيد تلك الأشكال المكعبة وربما أكثر من البناء بالآجر في بعض مدارس العمارة العربية، لما للآجر من تجسيدات انسيابية لا يلوي عليها الحجر. ويمكن أن يكون لأشكال المنائر (الصوامع) المربعة التي انطلقت من الشام ورسخت بعد انتقالها إلى ربوع المغرب العربي خير ما يدل على تلك الميزة. أما الديار والبيوت التي يمكن تجسيدها من خلال الحيطان الأربعة التي تُسقف عادة بجذوع النخيل أو مقاطع الخشب الغابي الذي يغطى بدوره بأجزاء أصغر من الجريد أو الخشب أو حتى بالصفائح الحجرية التي يمكن استنادها وامتدادها بين بحور الجسور الخشبية، وبذلك يكتمل المكعب المنشود الذي يتم في الحجرات التي تحيطها أو تعلوها أو تتطاول فوقها حجرات أخرى، يكون مبرر جزء كبير منها هو الحصول على أبراج بعضها شاهق صرحي يكسب منها الانفتاح البصري على المناظر البانورامية في الجبال والتلال المحيطة، كما هي الحال في حجرات البيوت اليمنية المتجهة نحو (القيعان). وقد يتكون لنا من هذا الهيكل المتدرج والمتناوب والمتداخل في حبكة المدينة صورة مجسدة لذلك التكعيب الذي غُرس في سجية (بيكاسو) البصرية التي ولّدت تلك الرغبة في فن مبني على تراكب تلك المكعبات.

ومن أجمل المدن العربية التي نرى فيها هذا التكعيب بأجلى صوره هي مدن البحر المتوسط العربية ابتداء من قصبة الجزائر وبجاية ودلليس، وأجملها وأكثرها روعة الذي نجده في مدينة سيدي بوسعيد التونسية، وكذلك مدينة عكا الفلسطينية. أما المدائن الداخلية فنجدها في مدائن (دشرات) سفوح الأطلس الغربي بما يُدعى الأغرم أو التغرمت أو في جبال الأوراس ومدينة قسنطينة، وخير مثال على ذلك مدائن وادي مزاب الخمس الواقعة في عمق صحراء الجزائر، وفي الشرق نجده في مدن اليمن وحضرموت ومدن فلسطين ومنها القدس الشريف والخليل ومدن الجليل، وكذلك مدن دمشق وحلب ومعلولة، وكذلك مدن الموصل وكركوك وعانة والبلدات الكردية في شمال العراق.

وبذلك لا يمكن قطع الخيوط التي تربط عقد الإبداع البشري وأماكنها المضيئة، وإن كان لدى البعض منحى ومنهج في ذلك، فهو في حقيقته مأرب إبليسي يريد أصحابه من ورائه أن يرسموا خطا بيانيا للحالة الإبداعية للإنسان ينحصر مداها في حالات جغرافية وتاريخية محددة، ناهيك عما يكتنف ذلك التحديد من حصر الإبداع البشري في جنس أو عرق بعينه. وهذا الأمر لا يمكن الركون إلى رصانته لما نجده اليوم من انفتاح بين ثقافات الشعوب والقبائل، الذي أدى إلى تعرف بعضها، كما أرادها الإسلام. كل ذلك حدا البعض إلى ترميم وربط الخيوط المنقطعة بسبب تقادم الدهور عليها، وهو ما سوف يثبت فتحا في التلاقح الحضاري، وسوف يؤكد، بما لا ريب فيه، أن كل معلومة، ترفل في ثوب العافية اليوم، تمت بجذورها إلى الحضارات العتيقة في الشرق، وآخرها الحضارة الإسلامية التي نقلتنا بمنحاها المنفتح (العمومي) إلى حضارة الأزمنة الحديثة ◆

"التكعيبية في العمارة هي إحدى الصفات المميزة للمشهد العام للمدائن العربية في مدارسها المختلفة، كما هي حال مدن الأندلس التي جاء منها بيكاسو"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يرتبط مصطلح «الأصولية» بآلية التشدّد الفقهي، ويصل في تطرفه الراهن إلى العنف العقائدي، وما يعنينا في هذا المقام تأثيره السلبي والاستلابي في الفنون عامة، وإخصاؤه الظلامي - التطيري - العصابي - التعويذي - التخريفي المعاند للحساسية الفنية، المرتبطة بالرسم والتصوير بخاصة، وما اشتمل تمثيله منها على الكينونة الحية من حيوانات وبشر.

باريس - أسعد عرابي

أوشام الحنة - فاطمة حسن الفروج - المغرب

الأصولية والاستشراق يتحالفان لإخفائها:

ذاكرة المنمنمات العربية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يُطلق النقد العالمي على مثل هذه الحالة المرضية «الڤندلية» أي كراهية الفنون وتدميرها، وترجع استعارته الرمزية إلى همجية قبائل «الڤاندال» في شمال ألمانيا، فهي التي دمرت الزجاج المعشق في الكنائس أينما حلوا من دون مبرر، سوى العدوانية العصابية. يحضرني العدوان نفسه في أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، الذي راحت ضحيته تصاميم الزجاج المعشق التي أنجزها العبقري صليبا الدويهي في كنيسة إهدن قبل رحيله بسنوات قليلة، مما سبب له أسى لا يوصف.

لا تنفصل «الڤندلية» الفنية عن أصولها الفاشية العسكرية، فمذابح الجزائر اليومية ومطاردة مثقفيها واغتيالهم لا تختلف عن الصورة الأليمة التاريخية التي خلفتها سنابك جنود «هولاكو»، وتدميرهم لدور العلم والحكمة في شتى الحواضر التي أحرقوها في طريقهم، وجعلوا من سكانها أهرامات من الجماجم، وكان النصيب الأكبر من الخسائر في العاصمة العباسية بغداد عام ١٢٥٨، فقد مُنيت المخطوطات ورسومها منذ ذلك التاريخ بالتدمير والحرق والسرقة، وما أن تنجو من مخالب الحقد العسكري حتى تقع في أنياب التعصب، فتوضع إشارات تحت أعناق الشخوص (إشارة تعويذية إلى جزّ رقابها)، أو تمزق صفحاتها المرسومة كما تدمَّر الآلات الموسيقية الرهيفة.

انتهت زلزلة «هولاكو»، ولكن زلزلات الأصوليين لم تلتقط أنفاسها بعد، فما نجا من التدمير والسرقة الاستعمارية، سقط في إدانة محاكم التفتيش الجديدة. سواء من خلال المرتزقة الذين يحملون إشارات استفهام «توتا ليتارية» كبيرة، أو من خلال المؤسسة الدينية التي نذرت نفسها وسلطتها لمطاردة كتاب شارد أو لوحة عاقة...إلخ.

احتلت أفغانستان في العام الماضي مركز الأحداث «الڤندلية»، خصوصا خلال فترة تدمير تمثالي بوذا العملاقين المنحوتين في أحد جبال مقاطعة «بامبيان»، لقد فقدا وظيفتهما الدينية ومنافستهما الروحية منذ قرون بعيدة، فأصبحا بالتالي من تراث الماضي الذي كان المسلمون يحرصون على حفظ ذاكرته، على الأقل بسبب المعرفة. والتمثالان يملكان حضورا نحتيا رهيفا ومع ذلك، دمرا بحقد أعمى أشبه بحقد دونكيشوت على الطواحين الهوائية، على مرأى ومسمع كاميرات بث الأخبار في شتى الوكالات العالمية. وكان إصرار الجنود المسلحين وعنادهم على رغم كل الوساطات والنداءات فرصة لاتعوض لأوروبا من أجل ترسيخ صورة ظلامية التشدد في العالم الإسلامي، وظلامية الحقد المستحكم تجاه الإبداعات الفنية مهما كان نوعها.

ويبحث أمثالهم في غبار الصفحات البالية من الفقه والتفسير عن تأويل أوحكم شرعي «ديما جوجي» دهمائي يغطي عورة قصورهم وتبلد إحساسهم وإعاقتهم الفنية. يجتمعون مثل القطيع حول قرار رجعي بتصحير ذاكرة وحاضر ومستقبل العالم الإسلامي من الفنون والرهافة الذوقية. يخالفون موروث الفنون التي ارتبطت بالحقيقة العرفانية المجابهة لشريعة الغاب الڤندلية، يعيد مقارعة الفنون من قبل أصوليي الشرع، ذلك الصراع العريق داخل مساحة الفقه والتأويل بين الشريعة والحقيقة، أي بين المؤسسة وجماعة الذوق والعرفان الذين لا يؤمنون بسكونية الحكمة والحياة والحقيقة المحمدية.

يطرح مثل هذه الأحداث المؤسفة السؤال المرير نفسه كل مرة: كيف حافظ العرب والمسلمون عموما خلال أربعة عشر قرنا على سياقهم التاريخي المتمثل في آثار الأمم الغارية، والمدنيات السابقة على الإسلام، وذلك على مثال آثار مصر الفرعونية، ومدافن ومعابد تدمر والأنباط وحضرا والبتراء وعبلاء وأوغاريت وماري، ثم الحواضر الرافدية الباقية ما بين النهرين منذ سومر وأكاد ودلمون حتى بابل وآشور، من مدائن صالح إلى إرم ذات العماد في بطون الجزيرة إلى عاد وثمود وسد مأرب وآثار القبائل الباقية في ربوع اليمن وحضرموت وبطاح الكنائس القبطية عند البحر الأحمر؟ كيف حفظت هذه وأمثالها الكثير قبل تأسيس المتاحف ولا يحتملها اليوم مسلمو القرن الواحد والعشرين؟

لم يسجل تاريخ الإسلام في يوم من الأيام أدنى دعوة «ردة» إلى اجتثاث الحضارات المختلفة أو المندثرة عقائدها، أما تدمير أصنام مكة عند أول بشارة الفتح فلايتجاوز سلوكها المجاهدة السياسية الطارئة والانعطافية والشرعية، ولكن تدميرها لم يتم أبدا بصفتها آثارا فنية وإنما آثار شركية، وإذا كانت الخفة الأصولية تساوي بين الحدين، فهذا سيقود إلى إدانة كل ما أنتجه تاريخ الفنون الإسلامية من نحت وتصوير ورسم وصناعات وعمارة وحفر، وشتى مخطوطاته الأدبية ورسومه العلمية والفلكية ومئات غيرها. ازدانت بها علوم الظاهر والباطن، ألا تجدون معي أن المجتمع الطوباوي الذي يسعى إليه الأصوليون، لا يخلو من الشذوذ، بصفته عالما من دون فنون، علما أن ذوقية هذه الفنون سواء أكانت سمعية أم بصرية لاتتعدى حدود استعادة النواظم العرفانية في الكون، والعمل الفني سواء أكان إسلاميا أم وثنيا أم سواه، إذا فقد بعده الروحي أو الشطحي لم يعد يستحق صفته الذوقية، وذلك حتى اليوم وفي بحر تخبطات الفنون و«الحبوات» الحداثية، كلما خرج الفن عن مساحة الحدس والوجدان والقلب و الذاكرة، سقط في جهالات العقل والمادة وتقليد الواقع المرئي وحكم عليه بما يستحقه من بطلان لايعول عليه.

من الواجب الحذر عند مناقشة الطبقة الجيولوجية العميقة والخطرة من هذا الموضوع، أقول وحتى لانقع في جدل فقهي لانملك أسلحته ولاطائل تحته، لأنه مزود بمخاطر تهمة اللعب بالنار والنواهي والمحرمات علينا، تجنبا لكل هذه المصائد، أن نقلب المنطق المألوف وذلك على اعتبار أنه لايمكننا في القرن الواحد والعشرين أن نلتزم بطهرانية أشد غلوا من مسلك المجتمعات العربية الإسلامية خلال أربعة عشر قرنا، ولايمكننا الادعاء نية الحفاظ على أهداب نواهي أمور الفن أكثر مما حفظه «السلف الصالح»، علما أن صورة المجتمع (مهما بلغت درجة تعميم الورع فيه) الذي ينفذ ما تقرره المؤسسة الدينية بصورة عمودية لاتخلو من التعسف والمنافقة، خاصة أنه لم يخضع أبدا لأحادية الحساسية التأويلية، وإلا لما كان هناك الملل والطوائف والنحل والانقسامات بين السنة والشيعة وسواهم، فما كان يعد خطيئة لدى البعض كان يمثل هامشا من التسامح لدى البعض الآخر، ثم إن ما يجري من اقتناعات في الأعراف العامة يتطور بصورة عضوية وحركية بمعزل عن درجات تناغمه مع القرارات والأوامر العمودية، التي تفد من تحت قبة الأزهر أو وزارات الأوقاف والمحاكم الشرعية. ولو لم تكن المجتمعات الإسلامية في حالة مخاض تأويلي لتطابقت أساليب الازدهار الفني في شتى حواضر الأندلس، مع حساسية فنون أكرا وسمرقند. لايمكننا نتيجة لذلك أن نقر بوهم وحدة اللباس الحضاري بين هذه الأصقاع والأمصار المتباعدة، والمتباينة في تراكم ذاكرتها الصناعية، ذلك على رغم القرابة الأكيدة مقارنة بخصائص الفن الغربي، لنتصور الفرق بين تمثيل الرسول الكريم وصحابته في منمنمات العهد الصفوي والعثماني، وبين استغراق بعض المصورين في بلاد الشام بالميكانيك ورسوم التشريح والجراحة، فالتصوير يعكس الجوانب الأشد خصوبة في معارف الأمصار وحكمتها، بعضها يهتم بالأدب والتاريخ ومذكرات الرحالة، وبعضهم يهتم بالعلوم والكيمياء وعلوم الجبر وعلوم الأعداد والفلك والشطرنج وميكانيك الساعات و«الروبوهات» والعرائس المبرمجة، وتصميم عرائس مسرح الظل... إلخ.

لنتصور العلاقة التنزيهية الواحدة من جهة أخرى في ألوان هذين المثالين المتباعدين.

١. سرب الجمال في مقامات الحريري للمصور الواسطي (محمود بن سعيد) العباسي، كل جمل بلون: من الوردي إلى الأخضر والبرتقالي والأزرق. ألوان متناغمة موسيقية أشبه بسلم الأورج الملون الذي ابتدعه كاندينسكي.

٢. منمنمة مرسومة من القرن الرابع عشر الميلادي في مصنفات فارسية، رسم فيها إبراهيم

الخليل تطوقه النيران. وقد تحولت ألسنة لهبها من الأحمر والناري والأصفر إلى درجات الأزرق والبنفسجي والأخضر عملا بالآية الكريمة «يانار كوني بردا وسلاما على إبراهيم». في مثل حكمة هذا الازدهار المتنوع يقف الاستشراق في صف الأصولية، ويجعل تاريخ الفن محتكرا على الغرب الذي خرج من صلب التفوق الآري: اليوناني . الروماني. ولا يتعدى الفن العربي الإسلامي حدود المقلد والماسخ له.

يحضرني ما تعلمناه خطأ أن القرن السادس عشر قرن عصر النهضة الإيطالية من دون منازع، ما بين روما وعائلة مديتشي في فلورنسه وميكانيك ليوناردو دافانشي الذي يستعيد بعضا من أمجاد ميكانيك المصور الشامي الجزري الذي سبقه بأكثر من ثلاثة قرون، يعرض هذا التاريخ وكأن العالم يقع في غياهب ظلمات التصوير خارج إيطاليا، في حين أن هذا القرن يشهد ازدهار محترفات الدول الإسلامية الثلاث التالية في ذروة تنافسها على اختطاف المصورين، فقد أخذت الدولة المغولية أحمد بن عريش من دمشق ليساهم في بناء شيرار وسواها، المهم أن هذه الدول كانت: الدولة المغولية في شمال الهند بعاصمتها أكرا، وبأعظم مصوريها أكبر خان الإمبراطور، ثم الدولة الصفوية بأعظم مصوريها بهزاد في مدرسة هيرات، والدولة العثمانية (الخلافة المركزية) في عهد سليمان القانوني ومعمارها العظيم سنان باشا.

عجيب أمر هذا الاتفاق بين الأصولية والاستشراق على مسخ خزان وتراكمات التعبير التشكيلي في ديار العرب والإسلام.

سأحاول أن أثبِت «وتدين» أو علامتين في وعورة هذا الحوار، قد تمثل برزخا متوسطا بين التحريم الدهمائي والحقيقة النخبوية.

١ - من المؤكد أن خصائص الفن الإسلامي. مثلها مثل خصائص الكتابة العربية. لم تهبط مع الوحي، وإنما تطورت وتدانت من مفهوم «التنزيه» بصورة متدرجة كذائقة حضارية تتجاوز مساحة الدولة السياسية وزمانها، وذلك لابتداء بشائرها من ميراث الحضارات المحلية السابقة. فإذا اعتبرنا أقلام وطرز الخط العربي جزءا نخبويا من الصناعة الذوقية، فقد تطور قبل الاسلام وحتى قبل العهد النبطي في القرن الثالث الميلادي (نقوش سمارة وامرئ القيس)، علينا عند دراسة تحولاته أن نرجع إلى خط الجزم الجنوبي، اليمني الثمودي، ثم السينائي، والآرامي (السرياني)، قبل أن تتحول لهجات قبائل قريش وكندة وسواهما إلى لسان عربي. جاء القرآن بلبوسه اللغوي، ولم يهبط هذا اللسان معه، وتطورت الكتابة من الخط الكوفي الأول إلى النسخ الذي عرف به الوزير ابن مقلة مرورا بالطومار الأموي والثلث المستعصمي، ليفرخ بعد ذلك إلى نص تعليق وديواني... إلخ.

تغور التقاليد الصناعية إلى أبعد من ذلك، مثلها مثل تقاليد الفسيفساء الذي يغطي قبة الخزنة في الجامع الأموي الكبير في دمشق، فنظامها المرفوع على ثمانية أعمدة أسبق من مصحف عثمان الذي أودع فيها، (قبل اختفائه). تعود صناعة الفسيفساء ذات المكعبات المزججة إلى فنون النار السابقة على الإسلام خاصة السيراميك وما تحول منها إلى صناعة نور مثل أنواع التزجيج (الفوانيس والثريات) وأنواع الزجاج المعشق الذي صممت به نوافذ حرم الجامع المذكور للمرة الأولى في القرن الثامن الميلادي.

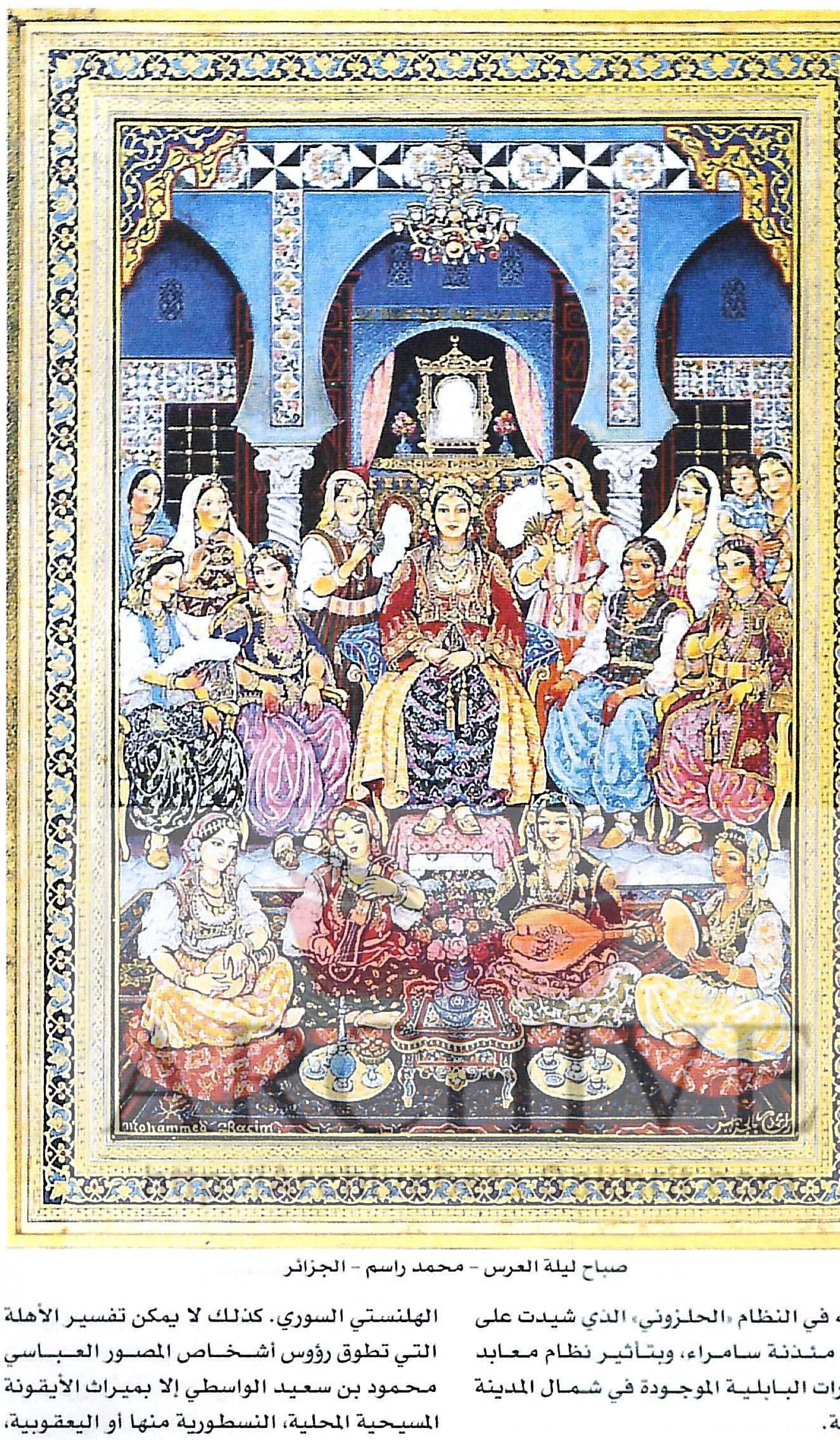
لعل أبلغ مثال على هذا التمفصل، ما نلاحظه في النظام «الحلزوني» الذي شيدت على أساسه مئذنة سامراء، وبتأثير نظام معابد الزيقورات البابلية الموجودة في شمال المدينة العباسية.

ثم نقل ابن طولون نظامها إلى مسجده في القاهرة (مسجد ابن طولون ومئذنته «الملوية»)، تثبت هذه المرحلة المعمارية الرمزية حرية التماوج الأسلوبي بما قبل الإسلام وبعده وتراشح موروث صناعاتها بين الأمصار المتباعدة مما يشير إلى أن الخرائط الجمالية لاتتطابق مع الخرائط السياسية، وهنا ندرك خطأ تسمية الأساليب بأسماء المرحلة السياسية، سنعثر في حلب على مساجد يتماوج فيها الأسلوبان: المملوكي والأيوبي.

وحتى نتصور السلطة السلبية التي يمارسها الاستشراق، علينا أن نراجع المجلد الأشد شهرة وكثافة ومنهجية والذي أسسه الكسندر بابا دوبولوس المختص الأول في علم جمال الفن الإسلامي، ينفي هذه العلاقة البديهية بين المئذنة الملوية ونظام الزيقورات، ويربطه بالفكر الأرسطي وصورة الكون الحلزونية لديه، تماما كمن يبحث عن أذنيه بين قدميه، فقط لإثبات أن الفن الإسلامي نتاج مقلد للتفوق الآري اليوناني. الروماني.

سنعثر على بصمات ما قبل العهد الأموي من ميراث هذه الحضارات السورية. تملك نجميات سقف معبد بل في تدمر أصول الرقش، كما يحمل تمثال هشام بن عبدالملك (الذي عثر عليه في قصره في بلاد الشام) تقاليد النحت الهلنستي السوري. كذلك لا يمكن تفسير الأهلة التي تطوق رؤوس أشخاص المصور العباسي محمود بن سعيد الواسطي إلا بميراث الأيقونة المسيحية المحلية، النسطورية منها أو اليعقوبية، أو المالكية (السريانية) أو القبطية. أي فترة تراث الغساسنة والمناذرة، كما لا يمكن تفسير هيئة العيون المغولية المقفلة في هذه الشخصيات من دون أن ننبش عمق الحمل الصيني، إلى سمرقند حيث انتقل اختراع الورق مثل اللهيب في الأمصار الإسلامية، وأصبح «حي الوراقين» جزءا لايمكن الاستغناء عنه من «خطط» تخطيط المدينة الإسلامية. لنتصور ضباب الدراسات الاستشراقية التي تنفي مثل هذا التأثير الصيني، وذلك حتى يحتكر التأثير اليوناني مساحة الاستعمار الآري، ما أن تخرج الصناعة الإسلامية من سنابك هولاكو، حتى تقع تحت سنابك جنود وورثة الإسكندر المقدوني، سنعثر بشكل أكيد على التأثير الهندي في التصوير المغولي الإسلامي، وتأثير البورسلان الصيني وأشكال طيوره في العهد الصفوي، وتسرب بعضه الى صناعة القيشاني في دمشق واسطنبول.

نستنبط من هذه الملاحظة الأولى نتيجة وهي أن سياق تقاليد الصناعات والفنون الإسلامية الدينية والدنيوية منها ما هو إلا استمرار للخبرات التي أطلق عليها فيما بعد بالوثنية، وظلت تتطور متناغمة عبرالقرون مع الحركية العرفانية التوحيدية، وليس استجابة لقرار عمودي فقهي صدر عن رأس هرم المؤسسة الحاكمة، ولو كان العهد الأموي معاديا للفنون لما بقيت شواهده من قصور ومساجد، فما بالنا بالعهد العباسي وزهوه، أما الأندلس فحدث ولاحرج... إلخ. إن كراهية الفنون بالتالي حالة همجية حديثة، حداثة الأصولية «الفندلية».



صباح ليلة العرس - محمد راسم - الجزائر

٢- يتفق الباحثون والمراقبون، على تعددية درجات حيادهم اليوم، على أن الحضارة العربية الإسلامية من أكثر المدنيات والثقافات المنتجة للصورة، وصناعاتها الخصبة، وكل ما يجسد كائنات البصيرة والحلم والحدس والشطح والمواجيد المعراجية، خلّفت ملايين الصفحات المرسومة والملونة، المشرذمة في شتى متاحف العالم وفي قبضة «أصحاب المجموعات ومخازن سرقة الحضارات. وغير موجودة أبدا في متاحفنا ومعاهدنا الثقافية والتشكيلية.

فإذا ما تجاوزنا الصناعات النخبوية من منحوتات الطيور المعدنية إلى مشاهد الموسيقى في العاج، ومشاهد الصيد في أطباق النحاس والطيور العرفانية على المصابيح والزجاجيات وصحون السيراميك وحتى فريسك سقف السفراء في صالته في قصر الحمراء، أقول، إذا تجاوزنا شتى هذه الآثار النخبوية بما فيها أكداس رسوم المخطوطات، وجدنا أن الحياة اليومية في المجتمعات العربية الإسلامية كانت غارقة في التصوير التشخيصي، فـ «خيال الظل» أو ظل الخيال أو مسرح الظل الذي كان شائعا تحت اسم «كراكوز وعواظ» سكن كل حارات الحواضر في دمشق والقاهرة وسواهما، حتى أننا نعرف أسماء لفنانين «مشخصاتية» كبار في مصر مثل ابن دانيـيل وسواه، ناهيك عن «صندوق العجائب» أو الفرجة الذي يتجول في الحواري، يتلصص الصبيان من كواته ليشاهدوا صورا متحركة تلفّ حول لولب، ذلك قبل اختراع السينما وانتشارها. ناهيك عن المحفورات الطباعية الشعبية التي تروي ما يحكيه الحكواتي عن سيرة عنترة العبسي وابن المهلل والإمام علي وغيرهم. ثم إن انتشار البورسلين والتحف الصينية لا ينفي أبدا غياب الكائنات الحية فيها من التنين إلى الطيور والمزارعين والغانيات، فضلا عن العرائس الميكانيكية التي كانت منتشرة منذ عهد الخليفة هارون الرشيد، فرق موسيقية، أو برامج تساعد على التسلية أو الوضوء اعتبرها عالم الجمال فرانك بوبير أصل «المتحركات» في النحت المعاصر وأصل فكرة الإنسان الآلي (الروبوت). تذكر أطروحة التونسي بن عزيزه (الصورة في الإسلام) الكثير من التفاصيل الأخرى.

إن تحريم الصورة يتناقض مع فطرة الإنسان الذي يستخرج من العالم إشاراته في نشاطه التخيلي، كيف يمكن أن نقسر العالم في القرن الواحد والعشرين على تجنب النظر إلى صور البيئة المعاصرة (التلفزيون والإنترنت والإعلان والصحافة... إلخ)، وكيف يمكن أن نمنع الناس امتلاك ألبوم الصور العائلية، وعدم تبادل الصور التذكارية؟

يُمعن الأصوليون والمستشرقون على رغم ذلك في اعتبار الفن الإسلامي محصورا في الرقش أو التجريد الهندسي أو النباتي، وبعض الفنانين يصدقون ذلك، فيتحولون من التعبيرية إلى التجريد الحروفي، حصل هذا مع فنانين كبار مثل أحمد حسن جاها (السعودية) وعبدالقادر الريِس (الإمارات العربية المتحدة)، ورفيق شرف (لبنان) ومصطفى النشار (سورية)، وغيرهم، نحمد الله أنها كانت نزوات عابرة في أساليب هؤلاء المعلمين.

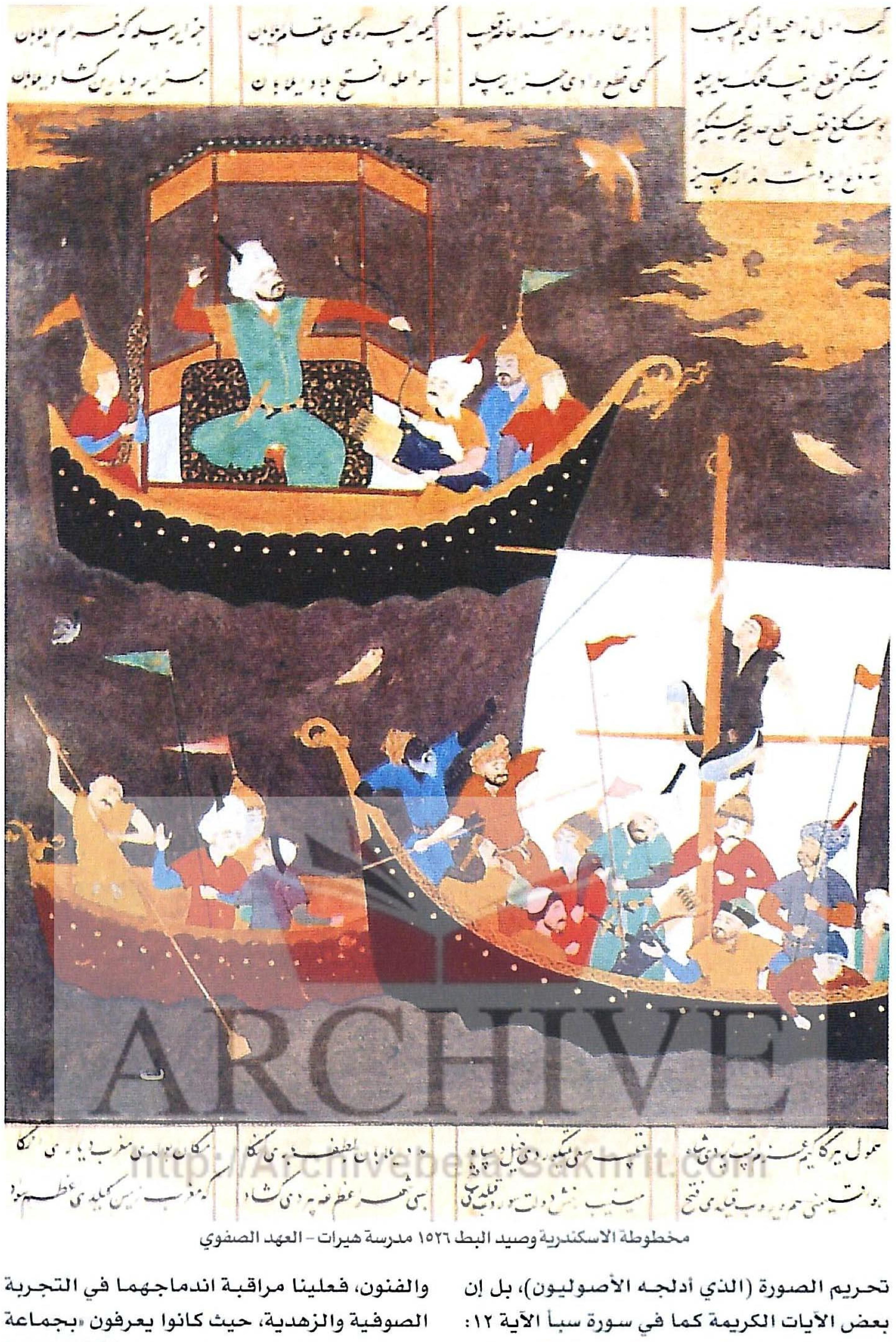
لا يعني غياب تمثيل الكائنات الحية من

جدران المساجد والجوامع والصوامع والمشاهد أو الأضرحة تحريمها. فقد تجلت منذ عهد الخليفة الوليد بن عبدالملك في القرن الثامن الميلادي كدرجة من الاختلاف في «التنزيه»، قياسا بتصاوير الكنائس البيزنطية، فموزاييك المسجد الأموي في دمشق تجنب تمثيل الكينونة الحية القدسية، بعكس الأيقونات التي تصور الخالق وعيسى ومريم والحواريين... إلخ. في هيئة مثالية مؤسلبة، وإذا كان هذا الموقف لايستعيد التمثيل المشهدي لصلب المسيح، وإنما يعتمد على مرآة الرسم والتصوير التي تدفع بالصورة في اتجاه الحلم والتصعيد، ومع ذلك فلو عدنا إلى القرن الخامس الميلادي (أي قبل وصول الإسلام بقرنين)، لشهدنا جدل الكنيسة الشرقية (أنطاكية وسواها) حول مشكلة التجسيد الصوري هذا، وظلت الكنيسة المشرقية لاتتطابق مع المسيحية الرومانية حتى اليوم. وهي المسيحية التي سيطرت تصاويرها على كنائس روما ثم بيزنطة

ولو تأملنا ذخائر الفسيفساء البيزنطي في تلك الفترة (جدارية جوستنيان وتيودور زوجته)، لوجدناها متقدمة في سلم التنزيه مقارنة بالتصوير الروماني (تصوير من دون ظل أو حجم نسبيا)، ولوراجعنا أيقونات الكنائس السورية لوجدناها مثل التماثيل المدفنية التدمرية تتقدم درجة أبعد في «التنزيه»، فإذا ما وصلنا إلى جدران المساجد وتصاويرها عن الطبيعة والمدن، وجدناها مقفرة من الكينونة الحيّة، بحيث يقتصر الخيال - مثل السجاجيد (وسجاجيد الصلاة خاصة) - على فراديس الأرض وقدسية الطبيعة، بما يقارب مفهوم المحاريب والمقرنصات والتعريقات والزجاج المعشّق، وهذا يعني أن درجة التنزيه لم تصل أبدا إلى طمس الصورة (في المساجد) كما هي الحال في العقيدة التوراتية، خاصة أن غياب الكينونة الحية يقتصر فقط على جدران المساجد حتى لايُشار إلى عبادة خارج مسلك المحراب بالنسبة إلى المصلين، والذي يقودهم فرضيا وهندسيا كبوصلة روحية إلى قدس الأقداس، أقصد مكة المكرمة والحجر الأسود فيها، وهكذا يخلط الأصوليون بين آداب غياب الصورة الحية في زينة المساجد وسجاجيد الصلاة والمحاريب، مع كثرة تمثيلها خارج حدود المعبد والصلاة.

وإذا كنا بصدد التفريق بين «التنزيه» المشرقي والتجسيد الروماني - الغربي - فإن الفنانين اليوم يجدون أنفسهم معنيين بالدرجة نفسها لاهتمامهم بالتراث الذوقي الإسلامي فيما يخص «الأيقونة المحلية»، خاصة في سورية ولبنان والعراق ومصر. وهي الأيقونة التي سبقت المنمنمة الإسلامية تاريخيا، ثم جاورتها وخضعت لذائقتها التطورية نفسها، حتى أننا اليوم نحتاج إلى تحليل هذه العلاقة التوأمية الجمالية العجيبة بينهما، نعثر في بعض ذخائرها السورية على منهج المصور أبو صبحي التيناوي نفسه. لا شك في أن إهمال هذه المساحة من الدراسة يبدو إعفاء غير بريء يتحالف فيه المستشرقون مع الحساسية الأصولية.

ولعلّه من الجدير ملاحظته أن العبريين على أصوليتهم العصابية لا يمنعون فنّانيهم من رسم الأحياء على رغم تحريمها في التوراة صراحة، ولعل أبلغ مثال الفنان مارك شاغال الذي اختص في تعبيريته برصد السيرة التوراتية، وهنا يجدر التوقف عند نقطة مفصلية في اختلافنا معهم، وهو أننا لا نعثر في القرآن الكريم على أي ملاحظة أو إشارة أو حتى درجة من الإلماح حول تحريم الصورة (الذي أدلجه الأصوليون)، بل إن بعض الآيات الكريمة كما في سورة سبأ الآية ١٢: «يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل... إلى آخر الآية»، تضعنا أمام سؤال حول الفرق بين الصنم والوثن والتمثال، ولا شك في أن هذا الموضوع لم يجد دراسته من استسهلوا تدمير تمثالي بوذا.


مخطوطة الاسكندرية وصيد البط ١٥٢٦ مدرسة هيرات - العهد الصفوي

يروي ثقات السنة (البخاري وأبو داوود) مداعبات الرسول الكريم وممازحاته لعائشة وهي تلهو بعرائس ودمى من القماش. ناهيك عن الأحاديث التي تمجد الجمال الذوقي «إن الله جميل يحب الجمال» وقوله تعالى «إن أنكر الأصوات لصوت الحمير» وغيرها، مما يتعلق بكل ما هو طيب، فالفنون إشارة إلى أن رهافة المؤمن تهذب فظاظته، مثل قوله تعالى مخاطبا نبيه: «ولو كنت فظا غليظ القلب لانفضوا من حولك»، والدين فطرة حيث فطر الإنسان منذ عهد الكهوف على الرسم والتصوير والتصفير والتلحين، يتحدث بعض المتصوفة عن «موسيقى الجنة»، وهي النواظم اللحنية التي تتجلى في قلب أمثال جلال الدين الرومي وفرقته المولوية، يقول: «كثير من الطرق تقود إلى الله أما أنا فقد اخترت طريق الرقص والموسيقى، ولو فتحنا مجلّد الإمام الغزالي: «إحياء علوم الدين» لوجدنا «آداب السماع والوجْد» قد احتلت مساحة كريمة من الجزء الثاني، فيما يخص الإنشاد والغناء العرفاني، إضافة إلى الذكر والموالد والتجويد والتهليل والأذان... إلخ.

إذا كان لا بد من التقاء بين رجال الدين والفنون، فعلينا مراقبة اندماجهما في التجربة الصوفية والزهدية، حيث كانوا يعرفون «بجماعة الذوق والعرفان»، ويملكون من خلال هيئة النقابات الروحية سلطة مراقبة تجويد الحرف والصناعات. إن عودة بسيطة إلى نصائح الإمام الغزالي إلى مريديه في كتاب «مشكاة الأنوار» بضرورة التفريق بين البصر الحسي المرتبط بشبكة العين والبصيرة القلبية المرتبطة بعالم الذوق، أقول إن مثل هذه العودة تجعل من التصوير نتاجا للبصيرة، ملتصقا التصاقا عرفانيا بتاريخ الفكر والإبداع في المجتمع العربي والإسلامي - خاصة أن منهج التصوير المذكور: بلا ظل ولا منظور وحركة الأشكال إلى الأعلى والأسفل في فراغ فلكي غير خاضع للجاذبية الأرضية، ثم نظام التلوين الموسيقي، كل هذه القيم تجعل منه نشاطا تنزيهيا وليس تشبيهيا - وهو ما سجله فقهيا رسام المنمنمات ورأس الدولة المغولية أكبر خان، يقول في إفتائه: إن التشبيه مستحيل في حالة رسم وتلوين المنمنمات الورقية، لأن الطبيعة صيغت من مواد أخرى غير الصباغة، ويذهب إلى أبعد من ذلك فمهما حاول الرسام تقليدها يظل عاجزا، وهنا تقع الحكمة الإلهية، ترك لنا هذا المتنوّر الكتاب الوحيد عن تقنيّة رسم المخطوطات في أكرا، وبدقة أكبر فهو المخطوط الوحيد الذي نجا من الاستشراق ومستودعات تُجاره التي تنهب العالم.

يماثل الموقف الفقهي لأكبر خان، موقف مفتي الديار المصرية الشيخ محمد عبده أحد رموز النهضة التنويرية، فقد رد دعوى تحريم الصورة وفند أطروحتها وافتراءاتها، ونقضها جملة وتفصيلا، ثم استمر تلامذته المتنورون في شرح هذا الموضوع، كان آخرهم الدكتور محمد عمارة، فقد شرح بإسهاب منذ سنوات قريبة وفي منبر شعبي، هو الصفحة التراثية في جريدة الحياة. وعلى رغم كل هذه الجهود فما زال بعض المشايخ يمعنون في إثارة حساسية العامة من تعليق صور الأحياء مهما كانت، ويلعنون الصور والمصورين، ولعل أكبر أخطاء المختصين والمتنورين في هذا الموضوع، أنهم يؤثرون الصمت وعدم إثارة نقاشه بالطبع دفعا للاتهامات السهلة، ولكنهم شركاء في مسؤولية بلبلة العامة والالتباس حول الصورة، أذكر أنه جرى معي شخصيا قبل أقل من عام أن أحد كبار المهندسين الذي درس مع زوجته في أوروبا قد اقتنى أربع لوحات من معرضي الشخصي، ثم أعادها لأن زوجته لا تحتمل تعليقها في المنزل لأنها تشتمل على صور مبهمة لحيوانات وكائنات حية، والأنكى من ذلك أني نشرت ذات مرة صفحة تمثل ملاكا من مخطوطة القزويني: «عجائب المخلوقات»، الشائعة مع نسخها المتعددة ورسومها المدهشة في شتى دور الحكمة ودوائر المعرفة والمكتبات الإسلامية، وكانت النتيجة إيقاف عدد المجلة، في أغلب الدول العربية، ومطالبة الرقيب بمعاقبة الدورية بمنعها نهائيا، والمطالبة بالتحقيق مع ناشرها.

هي لوحة مدهشة لبلاغتها الجمالية، اعتمدتها إدارة إحدى المسرحيات الثقافية إعلانا لها، فملأت جدران باريس في وقتها على مساحات شاسعة، فكانت أكبر دعاية للفن الإسلامي، وهذا هو سبب نشرها آنذاك من جانبي.

أقول بعد ذلك إن صبر الفنانين قد نفد من هذه الوصاية الثقيلة والترصد الأعمى، الذي يربض على صدر المصورين في كل شهقة وزفرة إبداعية.

علينا الاعتراف أن بعض الصور والرسوم التشخيصية لا تقل تنزيها (بمعنى البعد عن التشبيه) عن الرقش الهندسي أو النباتي (التسطير والتوريق، الخيط أوالرمي)، وتصل في بعض حالاتها إلى تمثيل الخليفة علي رضي الله عنه، والتمثيل في هذه الحالة منزه عما يمكن أن يكون عليه الواقع، وما هو إلا استجابة لما يمكن أن تكون عليه صورته الفرضية أو المفاهيمية في اللاوعي الجمعي، فالصورة في هذه الحالة لا تمثل تجسيدا حسيا له بقدر ما هي اقتراح مؤسلب أقرب إلي مفهوم الإشارة والإلماح كما هي الكلمة التي تكتب إشارة إليه.

لو عدنا إلى محترفات أكبر خان لوجدنا مصوريه قد اكتشفوا مئتين وخمسين صنفا من الطيور في الطبيعة، سجلوها بمواصفاتها التشريحية، ثم شطحوا بها عندما صوروا ملحمة فريد الدين العطار: «منطق الطير»، حيث يعبر طائر الهدهد محطات ومجاهدات من الحيرة الرمزية حتى يعثر على مرآته، تحضرني صورة البراق وغيره من الكائنات المعنوية مثل السيمورغ أو العنقاء أو الرخ ما هي إلا استعادة لطائر الفينيق والطائر الخرافي الصيني.

لا يمكن لهذا الموضوع، إيفاؤه حقه في مثل هذه العجالة، فهي طيور موروثة منذ الجاهلية.

٣ - بين الأصولية والاستشراق علاقة وصال واتفاق! دعونا نتأمل كيف توصل بابا دوبولو إلى «أن الصورة في الإسلام نوع من الدنس» والنجاسة، يستعيد ما جرى من حوار بين أحد الصحابة ابن العباس وأحد المصورين، الذي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعترض قائلا: «ولكن ألا أستطيع أن أمارس مهنتي؟ يجيبه بما معناه، بالطبع تستطيع، ولكن حاول أن تجعل من هيئة الشخوص قريبة من النبات، إن هذه الرواية إذا كانت أمينة فهي أكبر دليل على تنزيه التصوير الإسلامي وسعيه للخروج عن حسية التشبيه، وهو ما يتناغم، كما رأينا، مع تفريق الغزالي بين البصر والبصيرة، كما تثبت أن مهنة التصوير كانت شائعة في صدر الإسلام.

نلاحظ، إذا عدنا إلى موضوع تدمير تمثالي بوذا، حملة إعلامية مبالغا فيها في أوروبا كمن يصطاد في الماء العكر، فإذا كان الحفاظ على الآثار البوذية جزءا من الحفاظ على التراث الفني الإنساني، فلماذا لم تجر هذه الحمية عند قصف المعابد البوذية في أثناء حرب فيتنام؟ ولم يجر أي اعتراض على تدمير ذخائر المساجد في البوسنة من قبل الصرب بآلية منظمة مثل آلية التطهير العرقي؟ كثيرا ما نشاهد في سوق النخاسة في المزادات العلنية تراث الحضارات الأخرى بما فيها أمهات المخطوطات العربية، كما نلاحظ أن الأطروحات الاستشراقية العنصرية تدرس في شتى المعاهد والمؤسسات التعليمية والبحثية مؤكدة التحريم المطلق للتصوير، «مع استثناء الرسم الفارسي». درج الأمر على نسبة التراث التصويري العربي الإسلامي إلى فارس بتعبير شائع واختزالي «المنمنمة الفارسية»، وذلك ضمن موروث عرقي يعتبر أن الجنس الآري الشمالي يتمتع خلقيا بالموهبة والإبداع، في حين أن الخط الإتنولوجي السامي محروم منها بالفطرة. نجد أن أغلب الدراسات الاستشراقية تعتبر الفن الإسلامي تقليدا لسلالة الفن اليوناني - الروماني - البيزنطي.

يقود التطرف بقطبيه إلى الظلامية نفسها المعادية للسياق التاريخي في الثقافة.

يقع الفن العربي اليوم بين أصوليتين، ففي الوقت الذي تتطرف فيه التظاهرات الكبرى (على مثال بينالي القاهرة وبينالي الشارقة) بتخصص عروضها وجوائزها بآخر تقليعات وصرعات ما بعد الحداثة - ينجذب البعض في المقابل إلى فولكلور سياحي يحن إلى ماض ملفق، وذلك باستخدام شتى التهجينات الكرافيكية التطيّرية أو التعويذية من حروف وأوشام وأحجبة وطلاسم وأختام ونقوش مبتذلة... إلخ. نجد في حالتي التطرف هذه النتائج نفسها الفاقدة للطعم والرائحة والذاكرة والوطن الإبداعي، فالأول يلهث خلف وهم الحداثة بأي ثمن، والثاني يهرول في الطريق النكوصي المعارض والمستقيل من العصر بالسرعة نفسها. رأينا كيف ثبّت هذا النوع المتردي من الحروفية والفلكلورية الاستهلاكية الأطروحة الاستشراقية التي تكرس تحريم الصورة، صادفنا بين هؤلاء بعض «الفرانكوفونيين» الذين يكتبون العربية من اليسار إلى اليمين على غرار عُريشي ومهداوي وقطبي وبلكاهية، والقائمة تزداد يوما بعد يوم مع تقدم موجات العولمة الثقافية.

تجتمع في تجربة أمثال هؤلاء الحساسية الاستشراقية مع الأصولية في الوقت نفسه، فلا يعثرون في ذاكرة الفن العربي الإسلامي إلا على صحراء من التصوير خاصة التشخيصي منه، يزرعون مكانه حديقة سياحية تتناغم مع مشاعر الاختزال العولمية، ومشاعر الزهد والطهرانية المفتعلة التعصبية، لذا نجد أنهم لا يعانون، على مستوى التسويق، أي مشكلة، ويتحولون بسرعة إلى نماذج ثقافية تبدل لهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبور نهر الفرات - مقامات الحريري - مغامرات أبي زيد

صفحات النقد والأغلفة الملونة في أوروبا، إذ هم يرسمون عن الفن العربي المعاصر تماما ما يريده الآخر، فزاعات حقل ثقافية من دون حياة. خاصة أنهم تفيأوا بمظلة رواد التجريد الأصلاء من جيل الستينيات من أمثال حماد شاكر حسن والسليم وشيرين، فحرفوا من حساسيتهم المحلية الرهيفة في استثمار الخط والحرف والكلمة، يدفعون الذائقة العامة إلى العودة إلى الصفر من جديد بما يخص الحساسية العامة المفتعلة تجاه تصوير الأحياء، لعل أهم الخسائر التي مني بها الفن العربي اليوم هو ترسيخ إهماله الفنون التي تدعى تعسفا بالشعبية، مع العلم أنها الصفحات الوحيدة الباقية من الذاكرة التصويرية، التي اغتالها الاستشراق والأصولية وإهمال الفنانين والنقاد.

وبالعكس فإن فن المخطوطات المعروفة باسم المنمنمات يغشي على نماذجها التشخيصية الكثير من التعتيم لدرجة مثيرة، خاصة في التربية التشكيلية العربية، وأنا أقصد هذا بالتحديد لأننا لا نعثر على هذا الإخفاء في تركيا أو إيران، وبالعكس، فإن هذه الأخيرة استطاعت استرداد صفحات مخطوطة «سفر نعمة» من متحف المتروبوليتان في نيويورك مقابل التنازل عن لوحة الفنان الأمريكي «كووينتغ».

إن هذه الحادثة تدل على مدى استهانة الغرب بذاكرة المخطوطات العربية والإسلامية، ومدى تعصبهم (لحسن الحظ) لفنانيهم المعاصرين.

والمنمنمات ورسومها هي النماذج التي كان من الممكن أن تكون منطلقا حداثيا لتعبيرية محلية وريثة حساسية «التنزيه»، دعونا نتأمل بشيء، من الحياد عبقرية الأسماء التالية: باية محيي الدين، شلبية إبراهيم، فاطمة حسين، أحمد الحجري، خليل زغيب وسعدي أبو عياش، يصل بعض هؤلاء إلى حدود الثقافة النخبوية مثل سلادي في المغرب، ويعد هؤلاء من الجيل الذي ورث فن المنمنمات بنوع من التناسخ التلقائي المتصل بالشعور الجمعي، وذلك بعد الاندثار المشبوه لجيل (أبو صبحي التيناوي، آخر مصوري المنمنمات الدمشقي)، وهو المصور الذي اكتشفه الفنان اللبناني رفيق شرف، وحاول الاستمرار في نهجه لفترة طويلة، نذكره في إحدى معارضه في بيروت في السبيعينيات (قبل الحرب) مرافقا لجواد مطهَم عربي مستخرج من فروسيات أبي صبحي، كما استمر في نهجه الفنان السوري برهان كركوتلي في ألمانيا (حيث يقيم).

لعله من أكبر أخطاء الفنانين أنهم يتجنبون إثارة مثل هذا الموضوع لحساسيته العامة أولا - ولأنهم على اقتناع بأن الجدل في هذه الحالة عقيم ولا طائل تحته - ولكنهم يتناسون أن الأصولية والثقافة الاستشراقية سلطة تربوية تمارس يوميا في الداخل والخارج، تؤخر افتتاح كليات الفنون والمعاهد المختصة، وتمنع دراسة الطبيعة والتشريح البشري وغيرهما - ثم إن بعض الفنانين الذين غُسلت أدمغتهم و ذاكرتهم يذعنون إلى سهولة الاستقالة من ركام فنون المنمنمات (رسوم المخطوطات)، وكأنها كانت موجودة في عصر الكهوف، إن إعادة دراسة رسوم المخطوطات يضعنا أمام وعاء ومختبر تخيلي سيشكل مَعينا استلهاميا كبيرا لاستثماره في تعبيرية ما بعد الحداثة.

هذا ما فعلته أنا نفسي فقد ابتدأت في الستينيات بالانتهال من نظام المنمنمات، وأمعنت في اختزال أشكالها حتى شارفت التجريد لأعود بالتدريج إلى تصحيح الانطلاقة الأولى، وقد استطاع بعض النقاد المتنورين في جدة اكتشاف علاقة الشخوص في لوحاتي بمشهدية مسرح الظل (في طريقه إلى الاندثار) خلال معرضي الشخصي الأخير فيها، (تم بمساعدة وإشراف «مؤسسة المنصورية للثقافة والإبداع»).

ما الذي يمنع الفنانين العرب من مراجعة رسوم المنمنمات والمخطوطات العربية التي تتفوق على مخزون الفن المصري والرافدي في مكتبات العالم ومتاحفه؟ إن اتهام البعض لهذا الموروث بالغربة عن سياق الفن العربي المعاصر يشبه من يعمر منزلا من دون أساسات، يبدأ من النافذة ثم تسرق عينه شكل مزراب جاره، وينتهي عند هذا الحد من مفهوم الحداثة.

لو تأملنا الفن الغربي المعاصر لوجدنا أن نظام المنمنمات يشكل انعطافا حادا في الفن المعاصر، يحضرني غذاء تجربة ڤازاريللي بالمنظور العمودي (عين الطائر)، والمسطحات اللونية لدى ماتيس وعشرات غيرهما، ويحضرني من الفنانين العرب من استفاد من اطلاعه على الرسوم والمنمنمات من دون أن يثير ضجة، ونبتدئ بالعبقري المصري حامد ندا ثم زميله عدوي، أما في سورية فقد شكّل نشأت الزعبي اتجاها تعبيريا أساسيا. ينهل بشكل صريح من معين تقاليد المنمنمات، ولنتذكر أيضا محاولات جواد سليم المبكرة ودعوته الصريحة إلى استثمارها بشكل معاصر، أما ضياء العزّاوي فقد أبقى على موسيقى ألوانها الصوفية فبلغ رهافة كبيرة، ولن يفوتنا فنان المغرب سلادي الذي لم تُعرف قيمته حتى توفي، ثم استلهامات نعواش في الأردن وبعض محاولات فخر النسا والطريقة السردية التي تتبعها حاليا رباب النمر، بعضهم استعاد مرويات الفنون الشعبية من أمثال فاتح المدرس ورفيق شرف وبرهان كركوتلي وشلبية إبراهيم، ولكن الفنان العربي الوحيد الذي استعاد تقاليد فن المنمنمات، كما كانت في القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر، هو المعلم الجزائري الكبير محمد راسم، خاصة أنه علّم في معهد فنون الجزائر في العاصمة، و خلّف تلاميذ بعد وفاته عام ١٩٧٥، لم يرقوا أبدا إلى فنه النخبوي الذي يحتاج الى إعادة دراسة معمقة من جديد، (ولم يخرج من شجرته إلا الفنانة باية محيي الدين).

إنه الوحيد الذي استعاد تقنيتها كما كانت في المحترفات العربية والعثمانية والصفوية، أي كما صور بها الحريري والواسطي وبهزاد ومير علي وميرزا علي ورضى عباسي وعثمان نقاش وأحمد نقشي إلى آخر السلسلة وعقد الثريا.

إن مثاله النادر يطرح سؤالا محرجا وخطرا: لماذا تمتلئ متاحف العالم بالتصوير التشخيصي العربي الإسلامي وتخلو منه متاحفنا؟ ولماذا لا يُدرس كما تدرس أصول اللغة العربية؟

ألم أخبركم أن بين الأصولية والاستشراق (حتى لا أقول الاستعمار) علاقة وصال واتصال وتناغم وتوافق يدفع ثمنها الفن العربي وذاكرته، غاليا كل يوم؟ ◆

فيفساء ونقوش المنمنمات

الأميرة والطائر - متحف الفن الجميل

المنمنمات أو «المينياتور» من الفنون العريقة التي ينتظمها فن الرسم الأكثر شهرة في الصين واليابان. إلا أنه لم يجد الاهتمام الذي حظيت به الفنون الأخرى، والسبب في ذلك واضح لايحتاج إلى بحث، وهو أن الفنان يحرص على أن يعبر عن ذوقه وفكره، لا عن ذوق وفكر أصحاب السلطة والمال، ولذلك لقي الفن الهابط رواجا وشهرة وبهرجة، فيما اختفى الفن الأصيل وتأخر.

الكويت - حسن محمد خاك رند

المنمنمات.. عالم الدهشة المخبّأة

بنظرة واقعية إلى الآثار الموجودة، نجد بعض الرسوم التي تعود إلى عصر الكهوف منقوشة على الأواني والأدوات الخزفية، وأقدم هذه الآثار هو ما اكتشف في محافظة «لرستان» الإيرانية، حيث نلاحظ بين هذه التحف رسوما تثبت عراقة فن التصوير في إيران القديمة، وكان القاسم المشترك بين فن الرسم في العصور القديمة وفن المنمنمات وما يثبت الصلة بينهما، هو نمط الخطوط المستخدمة في فن الرسم القديم.

إن مراحل فن الرسم (التصوير) في إيران هي سلسلة متصلة بعضها ببعض، ولكن يبقى للعهد الأخميني الأثر الأكبر في الرسم (التصوير) الإيراني، فقد كان فن المنمنمات موجودا في هذا العصر وواصل تكامله الفني في العصور التالية.

الآراء متضاربة حول أساس ومنشأ هذا الفن ومراحل تطوره، فمنهم من يرى أنه انتقل من الصين إلى إيران، ومنهم من يعتقد أنه فن إيراني أصيل، بينما يذهب آخرون الى الاعتقاد أن فن المنمنمات هو نوع من الرسوم الخطية، أما تسمية هذا الفن بالمنمنمات (المينياتور) فهي تسمية عرفتها إيران منذ ستين سنة تقريبا.

إننا نعتقد أن المنمنمات باعتبارها فنا يقوم على اللون والخط من دون ظل واضح، ومملوء بالمناظر الجميلة إنما خلفه لنا العهد الأخميني، إلا أن التاريخ الفني قد أغفل كيفية تحوله وتطوره عبر العصور المختلفة.

ويكاد يجمع الخبراء والباحثون المختصون بالفنون التقليدية، على أن النتاجات العلمية والفنية للشعوب ظلت تتبادل التأثير فيما بينها على امتداد التاريخ، وفي خلال ذلك كانت بعض الشعوب تفقد أصالتها الفنية، بينما ظل البعض الآخر من الشعب الإيراني محافظا على أصالته ومنتقيا الجميل من فنون الآخرين، ولعل هذا الأمر هو الذي دفع الفنون الإيرانية نحو التقدم والازدهار.

ويبدو من الدراسات التاريخية أن فناني المنمنمات الإيرانيين أضفوا أذواقهم وبصماتهم على الفن الصيني وكان الأخير مشهورا في الشرق الأوسط، وقد ذكر صاحب الملحمة المشهورة «الشاهنامة» هذا الموضوع، وأغلب الظن أن الأتراك السلاجقة هم الذين روجوا هذا الفن في إيران، فأخذه الإيرانيون وأضفوا عليه طابعهم الخاص ليظهر ما

”

تربط فلسفة التصوير في الإسلام بين العالمين المادي والروحي ربطا محكما ينزع إلى الكمال، ويجعل الفن نمطا فريدا في مزاياه التي تجعله نوعا من ممارسة الطقوس الدينية

“

تسميه اليوم بفن المنمنمات الإيرانية.

تنتمي المنمنمات الإيرانية إلى عدة مدارس فنية مختلفة يمكن إيجازها فيما يلي:

١- المدرسة العباسية

يقول (بازيل غمري) في كتابه (الرسم الإيراني): «يجب أن تبدأ دراسة الرسم الإيراني بالنسخ الخطية للعصر الفارسي. والمدرسة العباسية اسم يطلق على النسخ الخطية المذهبة والمزينة بالرسوم التي اهتم بها الخلفاء العباسيون وجمعوها في عاصمتهم بغداد».

عرفت إسبانيا هذا الفن منذ مئات السنين، إلا أن شمال أفريقيا لم يشهد إلا النمط الهابط منه.

وحين أمسك البرامكة بزمام الأمور في الدولة العباسية، قدم عدد كبير من الفنانين إلى بغداد ليكرسوا ويروجوا المدرسة التي اشتهرت باسم المدرسة البغدادية، والحقيقة أن هذا الموضوع يحتاج إلى دراسة تاريخية موسعة، إلا أن المعروف تاريخيا أن الكثير من الآثار القيمة لهذه المدرسة قد أتلفتها وأبادتها حوادث النهب والسلب التي تعرضت لها مكتبات سمرقند وبخارى.

وكان الفنانون الإيرانيون من ذوي الذوق الرفيع هم أول من قام في القرون الأولى للهجرة بتذهيب القرآن الكريم وتزيينه، وتزيين حواشي الكتب بالنقوش الأسليمية وأنواع الزخارف، ثم تطور هذا الإبداع فيما بعد وأصبح للنقوش الأسليمية أصولها وقواعدها المعروفة، وربما سنحت الفرصة للحديث عنها في موقع آخر.

توسعت هذه النقوش إبان حكم السلاجقة والمغول والتيموريين لإيران، وتجاوزت مجال تذهيب الكتب لتشمل الفسيفساء ونقوش السجاد.

وبإبداع التصاميم والنقوش المعروفة، ظهر فن جديد هو رسم الصور والقصص، تجلت إرهاصاته في منمنمات المدرسة العباسية.

ويذكر «آرثر إيهام بوب» أن هناك نسخا لكتاب كليلة ودمنة وكتاب في البيطرة الصيدلة باسم «دماتريا مديكا» وكتاب «مقامات الحريري» تحمل رسوما على نمط منمنمات المدرسة البغدادية، وفي سياق الحديث عن المدرسة العباسية (بغداد) يقول بازيل غري:

«باختصار، لايمكن تحديد الفوارق الدقيقة بين المنمنمات الإيرانية التي أنجزت في العصر العباسي ومنمنمات سائر أنحاء آسيا، ولعل الفرق الوحيد الذي أحدثه الإيرانيون هو الانسجام في أعمالهم إثر حملات المغول على بلادهم، ويبدو أنهم كانوا في حاجة إلى هزة شديدة ليكون نبوغهم قادرا على تدجين هذا الفن الجديد وتطبيعه بالوارد من الشرق الأقصى».

٢- المدرسة المغولية

فقد كان فن المنمنمات في العصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السلجوقي محافظا على هويته الإيرانية الأصيلة بعيدا عن نفوذ الرسوم الصينية، وبعد الإطاحة بالحكم السلجوقي استطاع الإيرانيون أن يحافظوا - بأعجوبة - على ثقافتهم التقليدية، وحين قدم المغول تأثروا بالثقافة الإيرانية، إلا أنهم أثروا كثيرا في المسيرة الفنية التي كانت في سبيلها نحو التكامل، فظهرت مراكز ونتاجات فنية جديدة في تبريز وشيراز ومرو.

٣- مدرسة هيرات

أعقب المرحلة المغولية ظهور عصر فني جديد في إيران حمل اسم مدرسة هيرات، ويطلق عليها أيضا المدرسة التيمورية أو مدرسة سمرقند وبخارى، إذ كانت هاتان المدينتان مركزي الفنون في ذلك العصر النابض بهذا الفن العريق.

يذكر التاريخ أن ثلاثة من خلفاء تيمور اتخذوا من هيرات عاصمة لهم، واهتموا بالثقافة والفن خلافا لسيرة جدهما الذي عرف بدمويته وكان هؤلاء السلاطين الثلاثة (بايسنقر، شاهرُخ، حسين بايقرا)، المؤسسين الحقيقيين لمدرسة هيرات التي يعتبرها بعض أساتذة المنمنمات من أبرز مراحل تطور الرسم في إيران، ولعل الأستاذ الأكثر إبداعا في تلك الفترة هو كمال الدين بهزاد الذي يطلق عليه بعض المستشرقين اسم هيراتي.

بلغ التذهيب والمنمنمات غايتهما في هذه المدرسة، وأصبحت هيرات مركزا يستقطب النخبة من فناني ذلك العصر، ولعل أبرز آثار هذه المدرسة كتاب (خمسة نظامي)، للفنان كمال الدين بهزاد، كلجين لإسكندر سلطان (شاهنامة) لمحمد جركي، (بوستان سعدي) لبهزاد وغيرها.

٤- المدرسة الصفوية

حين تقلد الصفويون زمام الأمور، انتقل مركز الفن من هرات إلى تبريز، وظهرت بوادر التغيير، فقد اتجه الرسم نحو الطبيعة وخرج من الأطر الضيقة للكتاب إلى الرسوم الجدارية، وبرز أساتذة كبار مثل رضا عباسي مؤسس المدرسة الصفوية التي تميزت بوضوح عن المدرستين المغولية والتيمورية، وكانت ميزتها البارزة أنها أكثر شفافية من سابقتيها. ومن أبرز رموزها: رضا عباسي، خواجه نصير بن عبدالجبار الأستر آبادي، فرخ بيك، ميرزا محمد تلميذ الخواجة عبدالعزيز وغيرهم. وكان لانفتاح إيران على الغرب وبلدان آسيا في العهد الصفوي أثر كبير في فن الرسم، أدى إلى ظهور آثار قيمة توزعتها المتاحف العالمية والإيرانية، ولاشك في أن العصر الصفوي يمثل مرحلة جديدة

ادخال الاساليب الحديثة شجع الفنون الايرانية التقليدية

> تضاربت الآراء حول أساس ونشأة فن المنمنمات ومراحل تطوره، فمنهم من يرى أنه انتقل من الصين إلى إيران، ومنهم من يعتقد أنه فن إيراني أصيل، بينما يقول آخرون إنه نوع من الرسوم الخطية

في تاريخ المنمنمات الإيرانية.

٥- المدرسة المعاصرة

شهدت المئة سنة الماضية ازدهارا في المنمنمات أثمرت نتاجات فنية رائعة، وقد بدأ عصر الازدهار بعد إنشاء مدرسة كمال الملك عام ١٩٠٨، وبإدخال الأساليب الفنية الأوروبية الحديثة واهتمام الرسامين الإيرانيين بها.

وللحفاظ على الأساليب الإيرانية من الضياع، وتشجيعا للفنون الإيرانية التقليدية والصناعات اليدوية الوطنية، فقد أنشئت مدرسة فنية أخرى عام ١٩٣٠، وكان فن المنمنمات (المينياتور) من بين الفروع التي شملتها هذه المدرسة، إلى جانب فروع الصناعات اليدوية والفنون التقليدية الأخرى، وقد أجرت المدرسة امتحانا لاختيار الأستاذ قبل بدء الدراسة بعام، وقد أشرف على الامتحان الأستاذان حسين طاهر زاده، وبهزاد الذي يعد مؤسس الفنون التقليدية المعاصرة في المدرسة الفنية الوطنية، وأحد رموز فن المنمنمات في إيران، وقد وقع اختياره على المرحوم هادي تجويدي ليكون أول أستاذ للمنمنمات في المدارس المعاصرة.

إذن يتميز التصوير الإسلامي، الذي عرف باسم «المنمنمات» بخصائص متفردة تشمل الجوانب التقنية المنهجية والوظيفية التي يطمح إليها هذا التصوير، وينطلق هذا كله من فلسفة تتناول الإنسان والكون والدين في إطار عرفاني، وتربط فلسفة التصوير في الإسلام بين العالمين المادي والروحي ربطا محكما ينزع إلى الكمال، ويجعل الفن نمطا فريدا في مزاياه التي تجعله نوعا من ممارسة الطقوس الدينية، وقد ارتبط هذا النوع من التصوير بتطور المخطوطات التي تناولت شتى المعارف العلمية منها والأدبية، وتعود أقدم المخطوطات إلى القرن الثاني عشر الميلادي، وإن كانت أعداد قليلة منها معروفة في مصر وإيران منذ القرن التاسع الميلادي.

تتجاذب تصاوير المنمنمات الإسلامية تأثيرات عدة: عربية وإيرانية، صينية ومغولية، سلجوقية وهندية، تركية وعثمانية، كما تظهر بعض التأثيرات البيزنطية في فترات محددة، وخاصة حول القوس المتوسطي، كما يمكن أن نلاحظ بعض التغيرات الطفيفة على المنمنمات المعاصرة والحديثة. والواقع أن عبارة منمنمة تتصف بسعة دلالتها، فهي إنتاج فني صغير الأبعاد يتميز بدقة في الرسم والتلوين، وهو اسم يطلق عادة على الأعمال الملونة وغيرها من الوثائق المكتوبة، المزينة بالصور أو الخط أو الهوامش المزخرفة، وقد حقق فن المنمنمات المرتبط بالمخطوطات مكانة متكاملة رفيعة المستوى خلال القرون الوسطى في الشرقين الأوسط والأدنى وحتى في أوروبا، وقد استخدم لفظ المنمنمات للتعبير عن أعمال التصوير وخاصة الصور الشخصية الصغيرة الحجم، التي كان يجري رسمها وتلوينها على الخشب والعاج والعظام والجلود والكرتون والورق والمعدن وغيرها من المواد ◆

«على الرغم من أهمية الدور الثقافي للسينما التسجيلية، إلا أنها تواجه أشكالا متعددة من الغربة بين الفنون بشكل عام، والعزلة بين فنون السينما بشكل خاص، وتجاهل دورها وسوء التقدير أدبيا لفنانيها وسقوطها من ذاكرة الدعم المالي لإنتاجها والاستهانة بمشكلاتها والتهوين من آلامها والسخرية من طموحاتها، بعكس ما تتمتع به شقيقتها السينما الروائية المدللة من مظاهر الدعاية والرعاية والاهتمام على جميع المستويات» .. هكذا يستهل الناقد السينمائي مصطفى عبدالوهاب كتاب (سينما الحقائق البسيطة).

د. وليد سيف - مصر

محاولة لرد الاعتبار إليها:

الأفلام التسجيلية المصرية

يعد هذا الكتاب، الذي أصدره المجلس الأعلى للثقافة في مصر مع بداية هذا العام، إحدى المحاولات القليلة والنادرة لرد الاعتبار للسينما التسجيلية التي يسبق تاريخ بداياتها السينما الروائية في مصر والوطن العربي، التي حققت قدرا كبيرا من النجاح والتطور على المستوى التقني والفكري والتي حصدت العديد من جوائز المهرجانات الدولية عبر مسيرتها الطويلة، ومن خلال أجيال متلاحقة من الفنانين سواء الذين تخصصوا في هذا اللون السينمائي، مثل صلاح التهامي وعلي الغزولي وعطيات الأبنودي وغيرهم، وأولئك الذين جمعوا بين العمل في السينما الروائية والتسجيلية مثل خيري بشارة وداوود عبدالسيد وعلي عبدالخالق وغيرهم.

الناقد والمؤرخ السينمائي الكبير أحمد الحضري يذكر في مقدمته للكتاب أن بداية الفيلم التسجيلي في مصر ترجع إلى منتصف عام ١٩٠٧، وهو تاريخ إنتاج أول فيلم مصري قصير من النوع الإخباري، وهو يرى أنه لم يتمكن حتى الآن من مواصلة التوثيق الكامل لكل ما شمله الإنتاج المصري من أفلام إخبارية وقصيرة في تلك المرحلة، علما بأن الأفلام الروائية الطويلة الصامتة لم تبدأ في مصر سوى عام ١٩١٣. كما يستعرض في مقدمته محاولات استكمال توثيق الفيلم التسجيلي من خلال المركز القومي للصور المرئية، والدليل السنوي للأفلام الذي كان يتضمن الأفلام المصرية الطويلة والقصيرة والأجنبية والمواهب الجديدة والسينما في البلاد العربية والمهرجانات والكتب وأنشطة نوادي وجمعيات السينما والمراكز الأجنبية. ثم إقامة المهرجانات السينمائية المحلية للأفلام التسجيلية والقصيرة التي تنتجها مصر سنويا والتي بدأ إنتاجها اعتبارا من سنة ١٩٧٠، ولكنه مع الأسف ينقطع عن الظهور كل عدة سنوات. وكذلك صدور كتاب السينما التسجيلية في السنوات العشر من ٨١ حتى ١٩٩٠، ونحن الآن في انتظار ظهور الكتاب الذي يواصل السنوات العشر التالية.

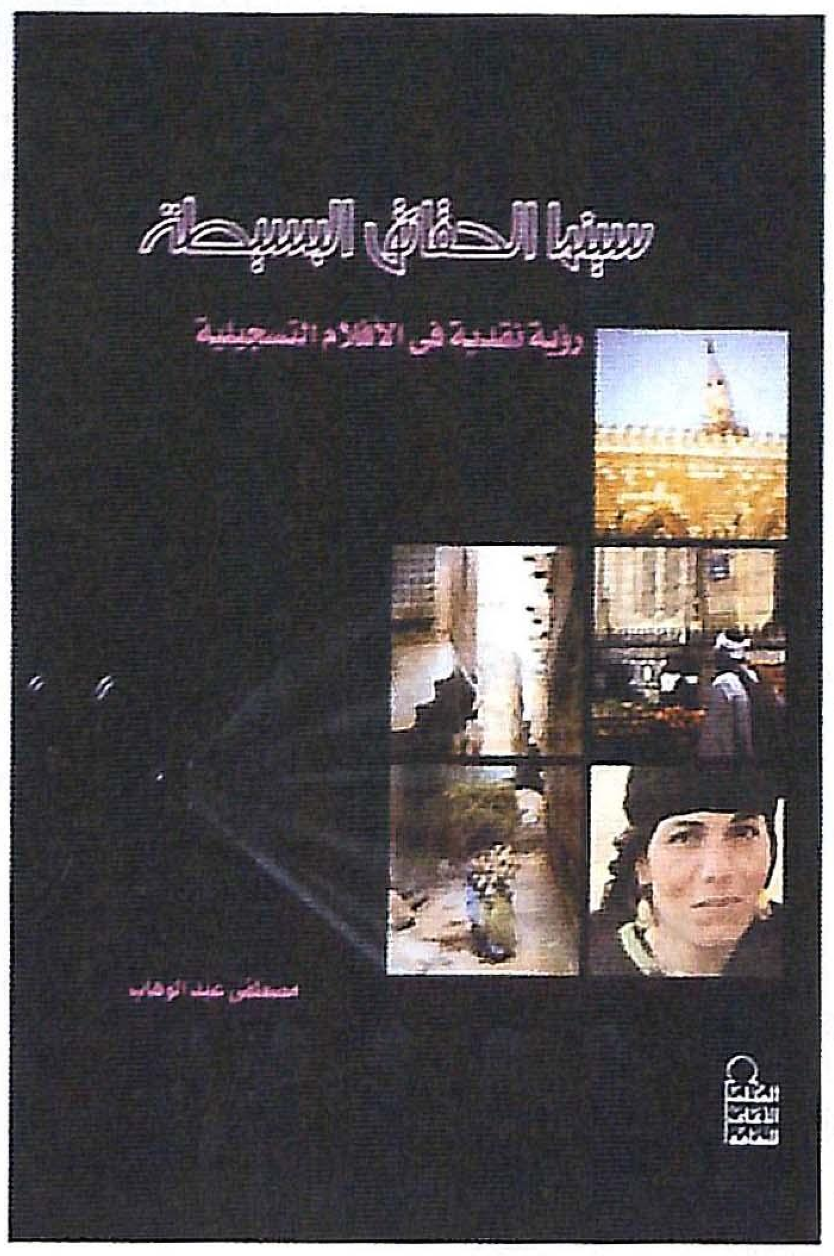
نحن إذن في أمس الحاجة إلى صدور عدد مناسب من الكتب للتعريف بالسينما التسجيلية والقصيرة في مصر، أفلامها وصانعيها وموضوعاتها مع التقويم والتوثيق كلما أمكن.

مؤلف كتاب (سينما الحقائق البسيطة) مصطفى عبدالوهاب ينشر مقالاته السينمائية منذ عام ٧٣ حتى الآن في عدد كبير من الصحف والمجلات السينمائية المتخصصة وكتب الثقافة الجماهيرية، وإصدارات صندوق التنمية الثقافية. ويعكس هذا الكتاب الذي يضم أكثر من أربعين مقالا مدى اهتمام هذا الناقد بالسينما التسجيلية، كما تعكس هذه المقالات متابعته الدؤوبة لإنتاج السينما التسجيلية في مصر، كما تعبر تلك المقالات عن ثقافته الواسعة ودراسته لموضوعات تلك الأفلام وخلفياتها التاريخية والثقافية كلما أمكن.

وهو يقيم الفيلم الرئيسي الذي يتعرض له وينسبه إلى الإطار الكامل الذي يدور حوله موضوع هذا الفيلم، وسط الأفلام الأخرى التي تدور حول المحور نفسه. ونجد في هذا أن المؤلف قد تعرض بجدية لما يقرب من ١٦٠ فيلما تتراوح سنوات إنتاجها فيما بين عامي ١٩٤٧ و ١٩٩٨، أي أكثر من نصف قرن.

ويرى مصطفى عبدالوهاب أن الفيلم التسجيلي في مصر لا تبدأ مشكلاته من زواياه الفنية والإنتاجية والإعلامية، وحتى التقويم المفروض على عروضه فحسب، بل هي في الواقع تبدأ اعتبارا من مفهوم المواطن العادي الذي يتوجه إليه الفيلم أصلا برسالته، من حيث عدم معرفته الوثيقة به. فاذا ما تحققت هذه المعرفة السطحية على أحسن الفروض من خلال الصدفة البحتة بعرض أحد نماذجه في السينما أو التلفزيون أو مشاهدته في ندوة، فان الخلط يظل عالقا في ذهن المشاهد بين الفيلم التسجيلي القصير والفيلم الروائي الطويل. ويظل الفرق المهم من وجهة نظره متمثلا في آخر الفروق الدقيقة بين النوعين، على اعتبار أن الفيلم التسجيلي قصير، أما الروائي فهو طويل. ويسعى المؤلف إلى فك هذا الالتباس في مقدمته من خلال دراسة نظرية قصيرة ومركزة تعتمد على المقارنة بأشكال فنية أخرى. فالفيلم الطويل والرواية كالنهر الذي يبحر فيه المبدع طولا وعرضا وعمقا، بينما الفيلم التسجيلي والقصة القصيرة يكونان أشبه بالبئر التي يحفرها المبدع رأسيا وفي العمق. وعلى الرغم من بلاغة هذا التشبيه إلا أنه يجعل الفيلم التسجيلي قاصرا على النوع القصير منه ولا يشتمل على أفلام تسجيلية ربما تفوق أفلاما روائية من حيث الطول.

يعود مصطفى عبد الوهاب ليقدم لنا تعريفا أكثر شمولا حين يصفه بأنه الفيلم الذي يعتمد على تصوير مشاهد من الواقع الجغرافي الصناعي الزراعي التجاري التعليمي الطبي العمالي السياحي ... إلخ، ويحيلها إلى صور نابضة مفعمة بروح المكان والزمان والبشر.



غلاف الكتاب

إن فنان الفيلم التسجيلي يستمد مادته من الواقع، ولكنه يحذف منه ويضيف إليه ويبرزه من منظوره الخاص بكل أدواته الفنية: زوايا التصوير مساحات النور والظل والإيقاع والمؤثرات الصوتية الموسيقية أو الطبيعية. إن فنان الفيلم التسجيلي لا يقدم لنا الواقع المرئي، وإنما يقدم لنا رؤيته الذاتية لهذا الواقع، وهي رؤية تحتوي على قيمته وولاءاته وانتماءاته وانفعالاته، بما يطرحه عليه الواقع من صور وحكايات وبطولات ومواقف إنسانية.

ويستعرض المؤلف بعض الآراء والتعريفات، منها تعريف جون جريرسون الأب الروحي للسينما التسجيلية في العالم بقوله «إن الفيلم التسجيلي هو معالجة الأحداث الواقعية الجارية بأسلوب الخلق الفني... وإذا كانت السينما كمرآة تعكس حياة المجتمع في حركة وديناميكية، فان هذا ليس كافيا، لأنني أريد أن استخدمها كمطرقة لتشكيل المجتمع». وبذلك يعد الفيلم التسجيلي أحد الفنون الرفيعة التي تعلي من قيمة المعرفة واحترام الإنسان وإلقاء الضوء على حقائق الحياة وتحقيق المتعة الراقية والارتقاء بالوعي والارتفاع بمستوى التذوق الفني. فهل بعد كل هذا الذي نعرفه ونقدره للسينما التسجيلية يستكثر عليها قليل من الأضواء من خلال زوايا صغيرة وثابتة ودائمة في وسائلنا الإعلامية المقروءة والمسموعة والمرئية. إن الصحف تخلو من هذه المساحات حتى في الأبواب السينمائية المتخصصة التي يشرف عليها نقاد كبار يشتركون في اللجان الرسمية ويكتبون البحوث القيمة عنها ويعدون لمهرجاناتها ويديرون ندواتها، فإذا لم تكن هذه المساحة موجودة في الصحف بحجة أنها مادة غير جماهيرية فإننا بذلك نسهم في مزيد من جهل المواطن بها، ويرى المؤلف أنه مع تقدم وسائل العرض وتطورها وتنوعها يتزايد دور الفيلم التسجيلي. فعلى الرغم من أننا انفتحنا على مشرقية الألفية الثالثة، فما زالت الأغلبية العظمى تعاني مشكلة الأمية، وان نسبة الأمية الأبجدية المرتفعة لم تتزحزح كثيرا عن مواطنينا البسطاء، منذ أكثر من نصف قرن فضلا عن الأمية الثقافية المتفشية بين نسبة كبيرة من المتعلمين، من هنا يتعاظم دور الفيلم التسجيلي في الوقت الذي لا يلقى فيه إلا قدرا نزيرا من الاهتمام.

وعن فناني السينما التسجيلية يتحدث الكاتب بكل تقدير. فهم في نظره مقاتلون حقيقيون وجنود مجهولون يشتغلون فيها ويؤمنون برسالتها. وإفناء العمر حبا فيها لا يمنح أصحابها المال أو الشهرة مثل السينما الروائية، فالمواطن العادي مثلا يعرف مخرجين جيدين أفذاذا، من أمثال صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وكمال الشيخ وبركات وعاطف سالم وغيرهم، ولكنه لا يعرف شيئا عن مخرجي السينما التسجيلية، بدءا من الفنان العبقري محمد بيومي رائدها الأول، ومرورا بسعد نديم وصلاح التهامي وعبدالقادر التلمساني وهاشم النحاس وغيرهم.

في الجانب التطبيقي من الكتاب يخضع المؤلف مقالاته للعناوين الداخلية لعدة أقسام مختلفة تبعا لموضوعات الأفلام وليس لمخرجيها أو لسنوات إنتاجها ومنها منوعات قاهرية، ومن شهداء الوطن ومع صناع الحياة .. وغيرها، ويتيح هذا الشكل في تقسيم الكتاب الفرصة للقارئ للتعرف على السينما التسجيلية في تناولها لموضوع واحد وأكثر من زاوية، ومن منظور أجيال فنية ومدارس تعبيرية مختلفة. في الفصل الخاص بالشخصيات الفنية والفكرية نقرأ عن بورتريهات سينمائية لمبدعين ومفكرين مثل سيف وانلي وتوفيق الحكيم وهدى شعراوي. يقدمها عدد من المخرجين منهم أحمد راشد الذي يسعى إلى توظيف الأسلوب التعبيري في ترجمة الكلمات إلى صور سينمائية، وخيري بشارة في فيلمه عن عبد البديع عبدالحي الذي يسعى فيه إلى إبراز المعنى من خلال إلقاء الضوء على الشيء ونقيضه، سعيا إلى مشاركة المتلقي في تأمل الشخصية، ومدحت قاسم في فيلمه الرسيم الذي يعكس أسلوبه في البناء الفني معتمدا على رصد أدق التفاصيل البصرية والصوتية ليشكل منها في النهاية بناء متكاملا معبرا وموحيا.

يضم الكتاب مقالات للناقد منذ عام ١٩٧٣ وحتى عام ١٩٩٨، وتتنوع المقالات في مساحاتها تبعا لطبيعة الفيلم الذي تتناوله، كما تعكس تطور الحس النقدي للمؤلف نفسه وتمكنه من أدواته عبر رحلته الطويلة وتمرسه في تحليل هذا النوع من السينما. في بعض المقالات يكتفي مصطفى عبدالوهاب بتسجيل موضوع الفيلم والتعريف بالخلفية التاريخية والمعلومات الثقافية التي ترتبط بموضوعه، حيث نجد الجانب الأكبر من المقال يتحدث عن الموضوع الذي تناوله الفيلم بينما لا نجد سوى سطور قليلة يتحدث فيها عن الفيلم ذاته. هذا ما نلاحظه في مقاله عن فيلم «جامع السلطان قلاوون» مثلا .. فينحصر تقييم الفيلم في جملة شديدة العمومية يقول فيها «إن هذا الفيلم نموذج جيد من نماذج الفن الإسلامي والحضارة الإسلامية ومثال تطبيقي لجماليات الفن العربي». في مقالات أخرى يبدي الناقد اهتماما أكبر بتحليل العناصر الفنية، فيكتب عن فيلم انفجار «إن أهم ما يميزه هو جودة مادته العلمية واحكام السيناريو وتصوير حسن التلمساني الذي جسد لنا عشرات المشاهد القبيحة بأسلوب فني بالغ الجمال بمصاحبة موسيقى عبدالعظيم عويضة بإيقاعاتها الحية النابضة المعبرة». ويتصاعد الحس النقدي في مقالات أخرى يحرص فيها الكاتب على تحليل عناصر الصوت والصورة في الفيلم بدقة أكبر.. وترتبط هذه

المقالات بشكل خاص بأفلام تسعى لتحقيق رؤية خاصة لموضوع له ثراؤه وعمقه الفكري. في مقاله عن فيلم حديث الحجر يكتب «المخرج ينهي فيلمه بمشهد ينم عن ذكاء فني وحساسية مرهفة، المثال قادم إلينا من بعيد، ومن ورائه القلعة، يمشي في خطى وئيدة، مستعينا بعصاه الثقيلة ويضرب بها الأرض في رتابة .. بطيئا يقترب منا، وعندما نرهف السمع متأملين وقع خطواته .. نكتشف أنه لا يسير على قدمين بشريتين ولكنه - ويا للعجب - يمشي على ساقين معدنيتين .. إحداهما شاكوش والأخرى إزميل»..

تبدو بعض الفصول أشبه بالدراسات المقارنة بين أعمال مختلفة تتناول موضوعات متشابهة، ولكن بمعالجات وأساليب متباينة. وتتجلى هذه المقارنات في أكثر صورها وضوحا في فصل بعنوان أنغام شرقية. فالناقد يرى في فيلم «نغم عربي» لسميحة الغنيمي أنه مثال جيد لتوظيف عناصر اللغة السينمائية والتعبير السينمائي في إبراز المضمون المستهدف من ورائه في أن يصل بنا إلى مفهوم الأعمال الفنية العديدة التي تكون تراثنا الكبير على رغم اختلاف الحضارات التي تعاقبت في هذه البلاد، والمضمون المستهدف يتلخص في ثلاث نقاط أساسية هي: وعي بقدسية الحياة، ووعي بالقيم الأخلاقية الكبرى، ووعي بالاناقة الحضارية ورهافتها. أما في مقاله التالي عن فيلم «أنا هويت .. وانتهيت» للمخرجة فريدة عرمان فهو ينتقده بشدة لوقوعه في انفصام تام بين الصورة والمعنى وحدوث الشرخ بين اللغة الفنية التي لم توظف واللغة غير الفنية - التقريرية - التي عجزت حتى عن التعبير.

المخرجة عطيات الأبنودي هي الوحيدة التي تنفرد بفصل كامل من الكتاب بعنوان عن سينما الفقراء، وهو يبدأ المقال بحصر سريع لأعمال عدد من مخرجات السينما الروائية والتسجيلية في مصر من عزيزة أمير حتى إيناس الدغيدي. ثم يتناول بالنقد والتحليل ستة من أفلام عطيات هي «رواية» و «الأحلام الممكنة» و «أيام الديموقراطية» و «حصان الطين» و «بحار العطش» و «إيقاع الحياة». والناقد يرى أنها نجمة من نجوم الإخراج السينمائي للأفلام التسجيلية، وأنها واحدة من أشد الفنانات قربا من مجتمعها وأكثرهن جدية وإخلاصا وحرصا على إعلاء القيم الإنسانية وكشافها والدعوة إلى رعايتها وحمايتها وتأكيدها. ولكن على الرغم من كل ذلك يشكل هذا الفصل في تكوينه شذوذا عن أسلوب تبويب الكتاب الذي اعتمد على التقسيم تبعا للموضوع وليس للمخرجين. كما نلحظ فيه خروجا عن هدف الكاتب من تقديم رؤية نقدية بانورامية للسينما التسجيلية في مصر أكثر منها تحليلية لأعمال كل مبدع على حدة، وهو ما يتحقق لمخرجين آخرين لا يقلون عن عطيات الأبنودي قيمة ومكانة.

ينعكس في مقالات مصطفى عبدالوهاب حسه الاجتماعي والأخلاقي والجمالي. وتعبر آراؤه عن حرارته الصادقة وحماسه الشديد للموضوعات التي تنحاز للفقراء وتعبر عن كفاحهم الشريف من أجل مواصلة الحياة. أما في مقالاته عن سينما الحرب فيتزايد فيها الحماس بصفة خاصة في مقاله بعنوان «عندما عبَرت السينما المقاتلة عن السويس الباسلة ويونيو الجديد». ويبدي في هذا المقال انحيازه المبالغ فيه للسينما التسجيلية، ويخرج عن أسلوبه الموضوعي حين يقول «السينما التسجيلية هي سينما الفن الشريف الذي يختلف عن سينما التفاهة بغية الكسب والشهرة ... إنها السينما التي لاتنظر في استسلام بليد إلى حياتنا، فإذا ما وقعت الهزيمة ربما زادت السينما الروائية من كوارث شعبنا بحجة الترفيه عن أحزانه، وإذا انتصر الوطن ركبت الموجة رغبة في استثمار فرحته. «وهذا الرأي بالتأكيد لا يجوز ان ينطبق على السينما الروائية بوجه عام .. وهي التي قدمت أفلاما في المجال ذاته مثل «حكايات الغريب» و «الطريق إلى إيلات»، وهي التي أشاد بها الناقد نفسه في مقالات سابقة في إصدارات أخرى.

وفي الحقيقة أن الحس الموضوعي لا يغيب عن كاتبنا الا نادرا وحينما تأخذه الحماسة. وهو ككاتب حر لا يعنيه تملق الأجهزة الرسمية ولا استرضاؤها. وهو لا يـ[illegible]ك يوجه اللوم لعدد من المؤسسات التي يرى أنها [illegible] تقوم بدورها في رعاية أو دعم أو عرض السينما التسجيلية ولكنه لا يتوانى في تأييد هذه المؤسسات عندما تحقق إنجازا طيبا. فهو يرى ان وحدة سينما الشباب في الإنجازات المهمة التي استحدثت في المركز القومي للسينما لاكتشاف طاقات الشباب الجديدة واعطائها فرصة جيدة للتعبير عن المجتمع وعن نفسها من خلال سينما الحقيقة. ويرى في تحليله لبعض إنتاجها - مثل فيلم «قبل الأوان» لتغريد العصفوري - أن فنانيها سيكونون امتدادا للأجيال المتلاحقة من فنانينا التسجيليين الذين حققوا نجاحا باهرا على الصعيدين الفني والفكري.

ولم يهمل مصطفى عبدالوهاب في كتاباته النقدية الأفلام التسجيلية للهواة ذات المستوى المتميز، وخصص لها فصلا كاملا بعنوان من سينما الهواة، يتحدث فيه عن فنانين تحملوا جميع التكاليف الإنتاجية لأفلامهم وهم يدركون تماما أنها لن تعود عليهم بمردود مادي لأنهم يعبرون من خلاها عن رؤاهم الثقافية والفنية والتجريبية مثل زكريا عبدالحميد مخرج فيلم يوم آخر. وهو يبدي تعجبه الشديد وتعاطفه مع هؤلاء الفنانين، «فإذا كانت الأفلام الحكومية نفسها لا تجد أي معونة من الحكومة ذاتها فما بالكم بأحد هؤلاء الفنانين البؤساء الذين كتب عليهم أن يخرجوا أفلاما على نفقتهم الخاصة، فيتحملوا أعباء الإنتاج والتأليف والإخراج والتوزيع وربما مهمة البحث عن جمهور لمشاهدة أعمالهم» .. كما يكتب أيضا عن أفلام أخرى أنتجتها جمعيات هواة أو قصور ثقافية بقروش قليلة، لكنها حصدت جوائز في مهرجانات دولية ولم يكتب عنها أحد مثل فيلم «بدون تعليق» لوليد سيف من إنتاج جمعية الفيلم.

اختيارات مصطفى عبدالوهاب للأفلام التي يتناولها توضح جهده الكبير في البحث عن مواهب حقيقية تستحق الرعاية والاهتمام أو على الأقل كلمة تشجيع يتلهف المبدعون بحثا عنها ليشعروا بأن ما يصنعونه جدير بالمشاهدة والتأمل حتى يتمكنوا من مواصلة عملهم. ولا تخلو آراؤه من القسوة عندما يرى الفنان يخرج عن دائرة الفن متوجها نحو الخطابة المباشرة أو العرض السياحي أو الإغراق في التفاصيل التي لا تخدم الموضوع. وفي مقاله عن فيلم «عزف بالألوان» لفريال كامل عن الفنان حسين بيكار، وعلى الرغم من إعجابه بالفيلم ، يرصد أضعف مشاهده، تلك التي كانت متعلقة بتفاصيل لبعض جوانب الحياة اليومية العادية للشخصية، والتي لا تهم المشاهد لعدم ارتباطها الوثيق بفنه .. كذلك الأجزاء الخاصة بظروف زواجه وما إلى ذلك، فهذا النوع من الأفلام القصيرة يحتاج إلى جهد كبير في التكثيف والتركيز الشديد حتى يستمتع المشاهد بالوحدة الفنية للفيلم وحتى يستشعر الفائدة من كل تفصيلة من حياة الفنان وربطها بإنجازاته وآثاره الفكرية والفنية.

ينقل مصطفى بأسلوبه الأدبي عددا من أجمل المشاهد في أفلامنا التسجيلية، وهو يكشف عما تكتنفه هذه المشاهد من أفكار لتلتقطها كاميرا عينه الناقدة ويرصدها قلمه المتمكن. ففي فيلم «البئر» لهاشم النحاس يتوقف عند «تلك اللقطة البارعة التي تجسد معنى الحياة في حاضرها ومستقبلها بين الأم والابن، الأم تخبز لقمة العيش غذاء المعدة للأسرة الصغيرة. والى جوارها يجلس الطفل يفترش كتبه ويقبل على مذاكرته وعلومه رمزا لغذاء العقل ومساهماته المستقبلية في بناء حضارة الغد». وينطلق أيضا الناقد برؤيته، من التفاصيل الدقيقة إلى المشاهد الكاملة، إلى التعبير عن روح الفيلم بنص إبداعي نقدي يوازي العمل الفني الذي يتصدى له بشكل موجز ودقيق ومعبر. فهو يرى فيلم «الصباح» للفنان الراحل سامي السلاموني كاشفا عن البعد الدرامي الغامض بين عالمين متناقضين شديدي الالتحام عالم القاهرة في الساعات الأولى من الصباح حيث تشبه عذراء شابة نائمة حالمة كل ما فيها جميل: غبشة الصباح ... قطرات الندى .. انسياب المياه في مجرى النيل، تغريد العصفور، نظافة الشوارع امتداد الطرق، انتظام العربات، هدوء الميادين. الأمان والطمأنينة يظللانها حتى يبدأ النشاط الإنساني يدب في حركته حثيثا بلا أي عوائق ويظل يصعد ويعلو ويرتفع ويشتد الدفع والاصطدام بين الإنسان والأشياء الى أن يبلغ هذا الاحتشاد سخونته حتى العبور إلى الوجه الآخر من القاهرة التي تطحن كل شيء بين تروسها وتنهش كل شيء بين أنيابها حيث الزحام والصراع والضجيج.

كتاب سينما الحقائق البسيطة رؤية نقدية في الأفلام التسجيلية يتناول كاتبه بالنقد والتحليل عددا من أهم الأفلام التسجيلية خلال أكثر من نصف قرن، نلتقي فيه مع واحد من أخلص النقاد لهذا الفن ونرصد رحلته مع النقد السينمائي لأكثر من ربع قرن. نعيد اكتشاف عدد من الأفلام المهمة لعدد من رواد هذا الفن وأشهر مبدعيه. كما نكتشف مع الناقد مجموعة أخرى من الفنانين الذين لم يسبق لأحد أن كتب عنهم، ولم تشفع لهم قيمة أعمالهم ولا الجوائز الدولية أو المحلية التي حصلوا عليها. ربما يخلو الكتاب من بعض الأفلام المهمة أو الأسماء الكبيرة التي كانت جديرة بأن يتناولها كتاب مهم كهذا. ربما لم يحظ بعض الفنانين بالمساحة التي يستحقونها ومر الكتاب على أعمالهم مرور الكرام، ولكن يظل هذا الكتاب مرجعا مهما للسينما التسجيلية في مصر بما يضمه من مقالات وآراء نظرية وتطبيقية. كما يعد وثيقة وصرخة احتجاج يصدرها كاتبه نيابة عن كل فناني السينما التسجيلية لما يعانونه من تجاهل واهمال ◆

جريدة الفنون

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته		قيمة الاشتراك				نوع الاشتراك	
☐	اشتراك جديد		■ دولة الكويت:	■ الدول العربية:	■ خارج الوطن العربي		☐ أفراد
☐	تجديد اشتراك		أفراد : ٨ د. ك	أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا	أفراد : ٣٦ دولارا أمريكيا		
☐	سنة		مؤسسات : ١٢ د. ك	مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا	مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا		☐ مؤسسات
☐	سنتان						

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف : ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

الباحث «صفوت كمال» أحد كبار المشتغلين بالأدب الشعبي في مصر، وجهوده في ذلك ملحوظة، وشديدة التأثير في تدريسه لمادة الأدب الشعبي في المعهد العالي للفنون الشعبية، بتخريجه لعشرات الباحثين والدارسين، مع الإشراف على الرسائل الجامعية.

وكتابه المأثورات الشعبية يمثل خلاصة خبرته العلمية والبحثية الكبيرة، وهو كتاب لا يمكن للباحث أو القارئ أن يستغني عنه، حيث أراد الكاتب أن يكون لذلك الفرع أثر مهم في المكتبة العربية وبين فروع الأدب المختلفة.

شمس الدين موسى - مصر

الحفاظ على الإبداع

الفنون الشعبية.. ثقافة وحضارة

يتناول الكتاب تعبير المأثورات الشعبية، بوصفها المصطلح العربي الذي أقره مجمع اللغة العربية كترجمة عربية دقيقة للمصطلح الإنكليزي Folk-lore الذي شاع استخدامه منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر بعد أن استخدمه العالم الإنكليزي «سيرچون وليم تومز» في مقال نشره في أغسطس عام ١٨٤٦ في مجلة «ذي اثنيوم» الإنكليزية للدلالة والتعريف بالمواد الشعبية سواء في مجالها الأدبي أو المادي، وفي إطار من العادات والتقاليد والمجتع الديني.

ويوضح الكاتب أن تعدد التفسيرات والتعريفات صاحب بروز المصطلح في مجتمعاتنا العربية Folk-lore، كما شاع التعبير بتفسيراته المتعددة التي تدل على التراث الشعبي الحي والإبداع الشعبي بأنماطه المتنوعة والمتعددة، مثل النثر الفني في الحكايات والأمثال والألغاز والسير الشعبية، وحتى سائر فنون التعبير الأدبي سواء كانت صياغات شعرية أومنظومات ومواويل، أو تتمثل في الخط واللون والكتلة في الفنون التشكيلية، أو في العمارة بما تتميز به من زخرفة ونقوش وحفر بارز أو غائر، فضلا عن فنون الحرف اليدوية والزينية والأزياء المصوغة شعبيا.

ويحدد الكاتب ثقافة أي أمة من الأمم بأنها تتكون من شقين أساسيين، كل منهما يكمل الآخر:

الأول، يتمثل في تراث هذه الأمة الثابت من آثار ومدونات ونتاج حضاري، أو ما حافظت عليه الأجيال وحفظته وشكل واقعها التاريخي ووجودها الحضاري.

الثاني، ذلك التراث المتعدد الشفاهي الذي تتناقله الأجيال شفاهة، ما يجعل هذا التراث الشفاهي من خبرات وموروثات وطرق مختلفة في صنع الحياة تتناقلها الأجيال جيلا بعد جيل.

وذلك الجانب - الثاني - من الثقافة، هو ما تتوارثه الأجيال شفاهة وتتناقله، ويخضع في معظم الأحيان للتبديل والتغيير والتعديل، وهو ما يصطلح على تسميته بالثقافة الشعبية.

وفي تعبير ما تعد الثقافة هي كل إبداع وممارسة عبر بها الشعب عن موقفه من الحياة وبمختلف وسائل التعبير، من صوت بشري أو غير بشري باللغة، أو الموسيقى، أو بالإشارة أو الإيماءة، بالحركة والتشكيل، بالنظم الاجتماعية وأحكام القيم التي تنظم علاقاته الاجتماعية وأنماط سلوكه، وبطرائق العمل، ومعتقداته وتصوراته الفلسفية، يصاحب ذلك إيقاع خاص يتغير بتغير الظروف الطبيعية والاقتصادية والاجتماعية والتعليمية... إلى غير ذلك من معطيات.

ولعل هذا التعريف الشامل للثقافة الشعبية، هو ما انطلق عبره الباحث في دراسة للمأثورات الشعبية، بوصفه يحمل رؤية شاملة للموضوع من حيث إن الثقافة الشعبية تتكون من كل نشاط واع يمارسه الإنسان عن التزام عام في مجتمع معين، وتستمد مكوناتها من قطاع كبير هو الشعب ككل، في القرية وفي المدينة، على قمة الجبل وعلى سفحه، بجانب النهر وعلى شاطئ البحر وداخله على حد قول الباحث صفوت كمال.

والثقافة الشعبية لا تقف عند الحاضر، وما وصل إلينا منها، وإنما تمتد إلى أعماق بعيدة في جوف الزمن من اللحظة الآنية إلى الأوان الأول لحظة أن عرف الإنسان الأسماء كلها، وتعلم ما لم يكن يعلم من طرق إنتاج وتجارب وخبرات، وكيف يسود الطبيعة ويتكيف معها.

ولعل الباحث يقدم في كتابه «المأثورات الشعبية» الوسائل والطرق التي نستطيع بها أن ندرس الثقافة الشعبية، بوصفها نوعا خاصا من الدراسة يتطلب اعتبارات خاصة، لوجود انفصال بين شكل الثقافة الشعبية ومادتها، وذلك من حيث طرز هذه الثقافة بأنماطها المتعددة، ومكونات كل نمط بمتغيراته المتنوعة، أو بوحداته الثابتة التي تشكل النموذج العام لهذا النمط، مع معرفة العناصر الثابتة والمتغيرة في تكوين الوحدات المشكلة للنمط العام في طراز من الطرز، سواء كان ذلك الطراز ماديا أو عقليا أو روحيا. فالدراسة تبدأ من دراسة الطراز، كما يحدد صفوت كمال.

ويولي الباحث أهمية خاصة للمؤثرات التي أثرت بشكل مباشر أو غير مباشر في شكل هذه الثقافة ومكونات عناصرها، سواء كانت هذه المؤثرات نتيجة لتغيرات حدثت داخل المجتمع نفسه، أو نتيجة لمؤثرات خارجية نشأت عن طريق الاحتكاك والتفاعل الثقافي أو التداخل الاجتماعي بين مجتمع وآخر.

ويؤكد الكاتب أن من الواجب تتبع القوى العقلية والشعورية التي تدفع الإنسان وتشكل أفعاله، إذ من الضروري أيضا أن نضع في اعتبارنا تلك النظرية التي تدعو إلى وجود تشابه بين الوظائف العقلية للإنسان في كل مكان، بل إن ثمة تشابها أكثر تفصيلا في ذلك، في تفكير وعمل الإنسان بين أكثر الشعوب تباينا.

فبدايات الإنسان - كما يحدد الكاتب متشابهة - كصائد متنقل يستخدم الأدوات المصنوعة من الحجر، وبدأ ينتشر في القارات، وتتشكل حياته لتتفق مع كل نوع من البيئة التي يعايشها، فأخضع النباتات البرية وفقا لاحتياجاته، وقد ساعد ازدياد السكان وتمركزهم في أماكن معينة ومختلفة على وجود جماعات لها نظمها التي تشكل العلاقات بين أفرادها. كما عرف الإنسان في كل مكان كيف يستخدم النبات، لا لطعامه، بل أيضا في صناعة احتياجاته داخل البيت وخارجه، مثل صناعة الحصير التي سبقت صناعة الفخار في تشكيل الآنية والأدوات التي يحتاج إليها.

وبعد ذلك توصل الإنسان إلى استخدام الفخار والكتان، كما عرف كيف يغزل الصوف وينسجه، وتوصل إلى المعادن وعرف كيف يصنع أدواته منها، وبعد ذلك توصل إلى نظم الكتابة والتدوين، كما استطاع أن يوصل كل ما أنجزه لأغراض روحية جمالية وعقائدية، فشيد المعابد وزخرفها ونحت التماثيل قربانا للقوى الغيبية أو للحكام، وصولا إلى فنون الكلمة في التراتيل والأغاني والأناشيد وما يصاحبها من موسيقى بأدواتها المختلفة، وآلاتها المتنوعة، مع أشكال التعبير الحركي، وانضمت الجماعات البشرية، وتكونت الجماعات الكبيرة والممالك الواسعة، وذلك في رأيه هو الذي تطور بالناس وخبرة الإنسان ليصل في النهاية إلى ثقافة الشعب.

وفي رأي الكاتب أن الثقافة الشعبية مثل الشعب نفسه وتنقله وامتزاجه بغيره من الناس.

ولقد أكد الكاتب أنه لا يمكن دراسة وفهم الثقافة الشعبية لأي شعب من الشعوب من دون تحديد طراز هذه الثقافة، والمقصود بالطراز، كما يوضح الكاتب، نوع من الأنماط التي تحتوي على أنواع، والأنواع يمكن أن يكون لها قوالب وأشكال ويمكن اتباع ذلك التسلسل.

الطراز - نمط - شكل أو نموذج - وحدة - عنصر - أساسي - متغير.

وبالنسبة للطراز، يؤكد الباحث أنه ينقسم إلى مجموعات رئيسية من حيث التغيرات التي تندرج تحتها و تميزها بالنسبة للعامل المسبب للتغيير، مثل التركيب أو الوظيفة أو البناء الفكري، فيمكن أن نرى طرزا بنيوية وتركيبية، كما تظهر طرز أخرى وظيفية، فضلا عن الطرز الأيديولوجية.

وكل إبداع ثقافي يختلف عن الإبداع الآخر من حيث إنه إبداع معقد ومركب من عناصر مختلفة، كالإبداع الذي يكون نتيجة للعناصر الدينية والفنية والنظم الاجتماعية.

وباختصار، كل إبداع يتكون من عناصر قد تتشابه أو تتغاير أو تتداخل أو كل ذلك معا، من حيث المادة والهدف - الوظيفة - التي تكونت أصلا من أجله ومن قيمتها الفكرية. فالموسيقى تختلف باختلاف المادة التي يصدر منها الصوت، والوظيفة التي يؤديها هذا الصوت وقيمته. ويؤكد ذلك أن الموسيقى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص. ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

ابداع مركب من عناصر ثقافية مختلفة، وبإيجاز شديد، فإن طرز وأنماط الثقافة، ثقافة الشعوب، تكونت نتيجة لخبرة الإنسان في الحياة وموقفه من الوجود خارج ذاته وداخلها، من خلال علاقة الإنسان بالطبيعة وعلاقة الإنسان بالإنسان واتجاهاته الذاتية، وموقفه من الحياة كفرد وموقفه من الحياة داخل مجموعة.

ولقد كان نتيجة لانتقل الإنسان من مكان إلى مكان، ولقاء جماعة معينة بجماعة أخرى، أن وجد الامتزاج بين أكثر من ثقافة في أكثر من جماعة، صراع واحتكاك وتغير وتداخل ثقافي، من دون حاجة إلى صراع الإنسان نفسه، مما أدى إلى ظهور عناصر ثقافية جديدة نتيجة لذلك، أو نتيجة لصراع الإنسان نفسه مع الطبيعة.

ويرى صفوت كمال أنه كي ندرس الثقافة الشعبية، لا بد من أن نحللها بشكل منهجي إلى وحداتها الأساسية، حتى نضع أمام أعيننا كل موضوع أو عنصر ثقافي على حدة. ويمكن تقسيم الموضوعات طبقا للاحتياجات حتى يكون الاتساع شاملا للأشكال المختلفة. والاحتياجات لا تخرج عن الاحتياجات المادية، أو الاحتياجات الروحية، أو التنظيمية، أو اللغوية. وكل من هذه التقسيمات له سماته وخصائصه وطرائق درسه وبحثه.

ويتوقف الكاتب عند ما عرفه بالثقافة الاجتماعية، بوصفها قسما خاصا من أقسام الثقافة، وهي نتاج العقل الجمعي، وكلها في مجموعها تشكل طرز الثقافة الشعبية. واللغة نفسها كإبداع خاص، ووسيلة للتفاهم هي قسم وله مباحثه الخاصة. والثقافة المادية هي نتاج علاقة الإنسان بالإنسان، والثقافة الروحية أو العقلية هي نتاج الاتجاهات الذاتية للإنسان، واللغة هي وسيلة للتفاهم، والتعبير عن كل ذلك بالكلمة، التي هي إبداع عقلي ينعكس في اطار مادي.

ولا بد، عند دراسة الثقافة الشعبية، من القيام بمسح شامل لطرزها وأنماطها، ثم نقسمها إلى أقسام متسعة، ثم إلى أقسام أقل فأقل، حتى نصل إلى الوحدات الثقافية التي تتكون منها.

ويرى الكاتب أن رأي عالم الجغرافيا المصري «جمال حمدان» في أن الشخصية المصرية تكونت نتيجة عملية تبادل حضاري أو تداخل، عملية امتزاج انتخابي أساسا، وذلك ما أنتج الشخصية المصرية التي لم تفقد قوامها الأصيل.

يرى في ذلك الرأي الحقيقي، أنه كان نتيجة، أو أنه يكمن في المأثورات الشعبية، تلك المأثورات التي تتشكل وتتوسل بأشكال ووسائل التعبير المختلفة التلقائية والمتوارثة شفاهة... وذلك - في رأيه - هو الذي شكل تكوين خصائص الشخصية المصرية، ويؤكد ذلك أن دارس الثقافة الشعبية يكتشف دائما عناصر وأنماطا من الإبداع الشعبي، ظلت محتفظة بشكلها التقليدي ووظيفتها التقليدية، على رغم وجود بعض التغييرات الطفيفة في وظيفة وشكل هذه العناصر أو الأنماط التقليدية، حتى يصعب على الباحث أحيانا أن يضع حدودا فاصلة دقيقة بين ما هو تقليدي وما هو شفاهي شائع، أو بين ما هو موروث وما هو مأثور.

وبذلك نستطيع أن نرى، بوضوح، أن المأثورات الشعبية تزخر بكل جوانب الإبداع الفني للشعب، كما أنها تعد حلقة متصلة تتجدد دائما وتتحرك بين القديم والجديد، فضلا عن قيامها بوظيفة أساسية في نقل الخبرات بين الأجيال، وتتجدد مع كل جيل بما يضيفه إليها ويحذفه منها.

وتنتقل المأثورات الشعبية شفاهة عبر ما يرويه الأجداد والآباء للأبناء من تجارب وخبرات خلال ممارسة أشكال العمل اليومي، أو في أثناء حلقات السمر، أو في فترات الخروج للصيد أو ركوب البحر، أو في أثناء القيام بالزراعة أو الحرث والري والحصاد، أو عند حفر الآبار وبناء المنازل، أو في أثناء تطريز الثياب ونسج الخيوط، أو عند سقوط الأمطار أو فيضان الأنهار. وبذلك نرى أن ثمة وظيفة حاول الكاتب التأكيد عليها دوما، وهي وظيفة تأكيد الروابط الاجتماعية، مع ترسيخ القيم الروحية والفكرية للمجتمع.

وجدير بالملاحظة أن الكاتب يؤكد إظهار التعدد في أنماط المأثورات الشعبية، وتنوع وسائل التعبير التي يستخدمها الإنسان ما بين التعبيرات الأدبية التي تعتمد على الكلمة الشفاهية المصوغة في الآتي:

- قصة. - حكاية. - مثل دارج. - حكمة سائرة. - لغز مثير.

وقد تكون الكلمة في الحكاية أو القصة، أو اللغز... منظومة في شعر أو أغنية، تضفي على التعبير الأدبي طابعا فنيا، تعطي من خلال النغم والإيقاع شكلا تعبيريا، فيبدع ألحانا وإيقاعات متداخلة بسيطة أو معقدة.

وقد تكون وسيلة التعبير في الإبداع الشعبي مختلفة عن الكلمة والنغم، وتأتي عبر الخط والكتلة والمسطح اللوني في تكوين وحدات تشكيلية، وقد يأتي التعبير عبر الحركة الراقصة التي تجمع بين الإيقاع التعبيري والفن التشكيلي، بوصف الحركات الراقصة تمثل الإيقاع المطلق، مع تشكيل كتلة متحركة في الفراغ.

وكثير من تلك المأثورات الشعبية تأتي متداخلة في وحدة تكاملية، فترتبط النغمة مع الحركة الإيقاعية المصاحبة لها، كما تشترك الحركة الإيقاعية مع الزي الذي يرتديه الإنسان في أثناء الإيقاع الحركي، فيعطي تعبيرا فنيا أكبر وأشمل يتناغم مع الإيقاع المصاحب للغناء، كما يتآلف الإيقاع مع اللحن الموسيقي.

ويستخلص الكاتب نتيجة مهمة وتتلخص في قوله «إننا حينما نحافظ على جوانب الإبداع الشعبي المختلفة والمتكاملة، إنما نحافظ في واقع الأمر على القيم الجمالية والخصائص القومية، التي صنعها المجتمع خلال الأجيال المتعاقبة. وحينما نسعى إلى تنميتها وتطويرها، فإنما نسعى إلى الكشف عن مجالات جديدة لإلهام أصيل ينبثق من الوعي الاجتماعي للجيل المعاصر وما يليه من أجيال، إلهام ينبع من واقع الخصائص القومية...».

ويفرق الكاتب بين الأغاني التي يرددها الناس ويطلقون عليها أغاني شعبية، والأغاني مجهولة المؤلف، التي قد تمتد لأجيال، ويؤكد أن النوع مجهول المؤلف هو الأغاني الشعبية فعلا، أما الأولى معروفة المؤلف فيطلق عليها وصف شعبية على سبيل المجاز. وفي رأيه أن:

«الأغاني الشعبية الأصيلة والفولكلورية هي من نتاج الشعب نفسه، وتنتمي إلى جماعة الشعب، وقد أبدعها فرد ما، ولحظة التبني الجماعي للشعب نماها وطورها وانتقلت من جيل إلى جيل، وكل جيل يضيف إليها شيئا أو يحذف أشياء، فالأغاني التي أبدعها الشعب وسواها عمل فني متكامل يعبر عن خصائص ومزاج الأمة، هي الأغاني الشعبية...».

ويرى الباحث بشكل علمي واضح أن الأغاني الفولكلورية المعلوم مؤلفها وملحنها، وتعتمد على جوانب من المأثورات الغنائية، ولكنها خضعت لعمليات تطوير وتغيير في نصها ولحنها، هي الأغاني - في رأيه - الأقرب إلى الأغاني الشعبية، لأنها تعتمد على ما أبدعه الشعب أصلا، ثم ما أضافه أو أضفاه الفنان من تجديد. هذه الأغاني على رغم أنها ليست من نتاج الشعب، إلا أن المهتمين بالدراسات الفولكلورية يتقبلونها، بوصفها معتمدة على جوانب من المأثورات الشعبية، وتهدف إلى تأصيل الجديد من الإبداع الشعبي القديم الأصيل.

وينتقل الكاتب والباحث من محاولته لتحديد الأبنية النظرية والفكرية للمأثورات الشعبية، إلى تحديد أساليب العمل والمجالات المهمة لدراسة مواد المأثورات الشعبية، بشكل تطبيقي، وذلك يرجع إلى الخبرة العملية والتطبيقية في ذلك الفرع الذي يعد جديدا في دراستنا الأدبية قياسا بالفروع الأدبية التقليدية، مثل دراسات الأدب العربي في العصور المختلفة حتى العصر الحديث شعرا ونثرا، ودراسة النقد، ودراسة اللغة في مستوياتها المتعددة، وتاريخ الأدب، والرواية أو المسرح، والشعر الحديث، فبالقياس بتلك الفروع يعد الأدب الشعبي من الدراسات المستحدثة في أدبنا العربي، ولذلك تلوح أهمية الجوانب التطبيقية التي عمل «صفوت كمال» على التوقف أمامها. ويرى أن مجال دراسة المأثور الشعبي يتمثل في خطوات ضرورية يجب أن تتبع هي:

- جمع النصوص الشعبية من بين رواتها وحفظتها.
- التعرف على منشأ هذه النصوص وأصالتها.
- تحليل النصوص المجموعة تبعا لمجموع النصوص المتشابهة، حسب وحدة الموضوع أو المكان أو تبعا للعناصر الأساسية.
- إدراك المؤثرات والتغيرات التي حدثت في النص الأصلي بالنسبة للنص الشائع.
- معرفة القيمة الفنية والجمالية للنص، من حيث البناء الفني والدور الوظيفي له.

وجدير بالذكر أن الكاتب شمل الجانب التطبيقي بمجموعة من الاستبانات، مثل استبانة الفخار، واستبانة الأزياء الشعبية، كنماذج للعمل بوصفه وسيلة أساسية من وسائل جمع مواد المأثور الشعبي على أساس علمي دقيق، مع التحديد أن تكون الاستبانة تابعة ومطابقة لتنوع مواد المأثورات من فنون أدبية أو تشكيلية، أو صناعات، أو من عادات وتقاليد ومعتقدات. وأرى أن الاستبانات التي حواها الكتاب تمثل نماذج وأطرا للعمل أمام الباحث في المأثورات الشعبية، يمكن ان يستفيد منها بشكل منهجي وتطبيقي.

ونتيجة للخبرة العلمية للباحث «صفوت كمال»، حيث قام بالاشتراك مع الأستاذ «أحمد البشر الرومي» في وضع ومراجعة كتاب «الأمثال الكويتية المقارنة»، فلقد توقف عند المأثورات الشعبية العربية، ويرى أن ثمة تماثلا حيا بين الأمثال العربية الشائعة بين أبناء المجتمع العربي، فالصلة وطيدة بين تلك الأمثال ونظيرتها من الأمثال العربية القديمة، ويضم ذلك مجامع الأمثال العربية القديمة ومجموعاتها العديدة، ومعظم الأمثال العامية ذات أصول فصيحة.. يقول الباحث:

«يمكننا أن نتبين مدى ما تحمله تلك الأمثال من تواصل حي، وما تشكله تلك الأمثال في بنية الثقافة العربية من وحدة الفكر والمزاج النفسي وتقييم لموقف الإنسان إزاء تجربة الحياة، فالأمثال بطبيعتها هي تعبير أدبي موجز عن حكمة الشعب وخلاصة تجربته... كما تحمل الأمثال في الوقت نفسه مقولات وعبارات وأبيات من الشعر الفصيح أو القول المأثور، وآيات من القرآن الكريم والأحاديث الشريفة».

ويرى الباحث أن التماثل بين الأمثال العربية لا يندرج أثره على وحدة الفكر والوجدان في المجتمع العربي فحسب، بل إنه يعبر في الوقت نفسه عن حيوية التواصل الثقافي في الإبداع الشعبي العربي على مر حقب التاريخ... وذلك في رأيه يمثل واقعا ثقافيا تتميز به المأثورات الشعبية العربية. ويؤكد ذلك ما أثبتته محتويات «المعجم المفصل عن الموروث الشعبي في آثار الجاحظ» حيث كُتُب الجاحظ تزخر بما سجله من مأثورات شعبية كانت شائعة في عصره، وما زال منها الكثير مما هو شائع الآن في الحياة العربية. ويرى الباحث أن الجاحظ كان رائدا في إنشاد الصيغ الأدبية للمادة الفولكلورية، فقد كان دقيق الملاحظة في رصد ما يحوطه وراوية بليغا من رواة اللغة وآدابها، وعالما يرصد بعين فاحصة جاحظة ما يحوطه، في بيئة، معايشا لأفكار وعادات وممارسات قومه.

ويرى الباحث أن كلا من «الأصمعي» وعبدالله بن المقفع، لا يختلف أي منهما عن الجاحظ، حيث كان كل منهما نموذجا في تقصي مادة ما يسمعه، وعلى وعي بما يدور في عصره كمثقف كبير من مثقفي العصر.

ويرى الكاتب أنه على الرغم من الجهود المبذولة في العواصم العربية المختلفة، لدراسة الفنون الشعبية والمأثورات الشعبية، لكي تعبر بشكل مباشر أو غير مباشر عن فكر المجتمع ووجدانه، وعلى رغم جهود الجامعات ووزارات الثقافة في عملية تأسيس فروع دراسة الفنون الشعبية، إلا أنه لا بد من الحفاظ على مصادر الإبداع الشعبي، خاصة إزاء التحولات الثقافية العديدة، ومنتجات وسائل الإعلام سريعة الانتشار، والتغيرات العلمية الحديثة، والمتغيرات الاجتماعية المتوالية. لذا فالكاتب يرى أنه من الضروري العمل على توفير تلك العوامل من أجل الحفاظ على مصادر الإبداع الشعبي:

- التوسع في عمليات جمع وتسجيل مختلف أنماط وأشكال مواد الإبداع الشعبي المتنوعة، وتبويب هذه المواد وتصنيفها.
- طرح موضوعات محددة من الإبداع الشعبي للمناقشة العلمية الدقيقة، بهدف الكشف عن الخصائص الفنية لعملية الإبداع الشعبي.
- إدراج مواد الإبداع الشعبي ضمن برامج التعليم، خاصة في المراحل قبل الجامعية.
- تشجيع الدراسات العليا في هذا المجال، وإنشاء المعاهد المتخصصة.
- زيادة المساحة الإعلامية لمواد الفنون الشعبية ودراساتها في أجهزة الإعلام.
- تشجيع العاملين في مجال الإبداع الشعبي.
- رعاية كبار السن من حاملي المأثورات الشعبية، وممارسي هذا الإبداع الفني، مع الاستفادة منهم بتعليم جيل جديد.
- العمل على إنشاء المتاحف المتخصصة في الفنون الشعبية في عواصم المحافظات المختلفة.
- تخصيص جوائز للمبدعين الذين يستلهمون عناصر من الإبداع الشعبي في أعمالهم الفنية.
- معاملة الفنون الشعبية - تراثا ومأثورا - على أساس أنها مسؤولية علمية وقومية.
- تقديم أعمال فنية إلى الأطفال والشباب، تعتمد على التراث الشعبي العربي.
- إقامة المهرجانات الإقليمية والدولية للفنون الشعبية.
- العمل على وضع أطالس فولكلورية تكشف عن عناصر ومقومات بنية الإبداع الفني المتوارث.
- ضرورة تكوين هيئة أو منظمة عربية للفنون الشعبية، تسعى إلى توحيد الجهود في هذا المجال، وعدم تكرارها.

وفي النهاية، وعلى الرغم من تعدد الموضوعات في كتاب المأثورات الشعبية للباحث الكبير «صفوت كمال»، إلا أنه لا يغفل ضرورة التأكيد على أن المأثورات الشعبية، بل والفنون الشعبية الأصيلة لا تزال مصدرا مهما من مصادر الإبداع والإلهام الفني، بل إن استلهامه يغني التجارب الفنية بالكثير من اللمسات الأصيلة - قصة - رواية - مسرح - شعر - غناء - فنون تشكيلية - موسيقى، ورقص... فهو اتجاه لا يمكن المرور عليه. بل إنه يمثل معينا لا ينضب أمام الفنانين والكتاب.

وباختصار، يمثل كتاب «المأثورات الشعبية، علم وفن» جهدا علميا كبيرا لما حواه من جوانب نظرية، وتطبيقية، وهو أحد المراجع المهمة في أدبنا العربي الحديث ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة التحرير

بعد صدور العدد الماضي من جريدة «الفنون»، أخبرني صديق، قال:

«بحكم طبيعة عملي التجارية، أمضيت معظم الأشهر الثلاثة الفائتة، متنقلا بين الدول الأوروبية والولايات الأمريكية، وكان واضحا للعيان، وربما للمرة الأولى، أن قضية الصراع العربي الفلسطيني. الإسرائيلي، استطاعت أن تحتل مساحة لا بأس بها من اهتمام شرائح معينة من تلك المجتمعات الغربية».

اعتدل صديقي في جلسته وأكمل قائلا:

«الشعوب الأوروبية ليست سواء، وهي ليست كما الشعوب العربية في فهمها وتعاطفها مع القضية الفلسطينية، والشعب الأمريكي ليس كالشعوب الأوروبية وعيا واهتماما، وهو بالطبع مختلف جدا في فهمه وتعاطفه مع صراع الشرق الأوسط عن الشعب العربي، لكن...».

شدد صديقي على كلمته الأخيرة وكأنه ينتزع المزيد من اهتمامي، قال وشيء أقرب إلى الانزعاج يعلو نبرة صوته:

«للأسف، الخطاب الإعلامي العربي، لا يفرق بين متلق وآخر، وهو يتعامل مع العربي والأوروبي والأمريكي بالمعيار الإعلامي نفسه، وبالمنطق نفسه وبالعقلية المتشنجة نفسها. وهو، أي الإعلام العربي، لم يحسن استغلال العدوان والإرهاب والمجازر الإسرائيلية، ولم يترجم فضائحها وأهوالها وفظائعها، بما تستحق من تغطية إعلامية عصرية متميزة ومدروسة وصادمة، سواء كانت إخبارية أو صحافية أو تلفزيونية، وعلى مختلف الصعد!».

قال لي ذلك الصديق: إن الإعلاميين العرب مطالبون بفهم وطرح جديدين لقواعد اللعبة الإعلامية العالمية، ومطالبون أيضا بفهم جديد لقضيتهم العربية الفلسطينية وكيفية طرحها والدفاع عنها. وأخبرني أن له صديقا إنجليزيا متعاطفا جدا مع القضية الفلسطينية، يعمل في ترجمة الآراء والمواضيع الصحافية اليومية المنشورة في الصحافة العربية، وإعدادها في ملف يومي يقدم إلى جهة إعلامية إنجليزية ذات صلات دولية. وأن ذاك الإنجليزي منزعج ومتضايق وآسف جدا من الكتابات العربية المتعصبة التي تصر على مباركة أي عملية انتحارية فلسطينية، وتطالب بالمزيد منها، وتدعو إلى قتل أكبر عدد من اليهود، وأن الدم وحده قادر على إرجاع فلسطين، وأن ذلك الإنجليزي يعلم بحكم علاقاته الإعلامية أن هناك من يستغل ويسوّق هذه الآراء بوصفها تمثل عقلية المواطن العربي، بما يصب في مصلحة إسرائيل، ويظهرها بمظهر الدولة المعتدى عليها والمتربص بمستقبل أجيالها، وأنها تقف وحيدة في وجه إرهاب فلسطيني عربي أعمى، كذلك الإرهاب الذي أصاب الأمريكيين في أحداث الحادي عشر من سبتمبر الماضي.

صديقي التاجر نقل إلي رغبة ورجاء صديقه الإعلامي الإنجليزي المتعاطف مع القضية الفلسطينية، بضرورة أن يقدم الإعلاميون والكتاب العرب قضيتهم بطريقة جديدة، وأن يفكروا في طرح مختلف لأفكارهم ومعتقداتهم، بما يتماشى مع روح عصر العولمة ونبذ الإرهاب، ويضمن لهم تفهم الشعوب الأوروبية والأمريكية وتعاطفها. وأن الإعلامي الإنجليزي، يرى ضرورة سعي العرب إلى (قطف العنب وليس قتل الناطور)، ولو مؤقتا، وأنه يؤمن باستحالة عودة فلسطين كما كانت قبل عام ١٩٤٨، بالنظر إلى نتائج الصراع العربي. الإسرائيلي خلال الخمسين سنة الماضية. وأن إسرائيل أصبحت حقيقة واقعة أكثر من أي حقيقة أخرى في الشرق الأوسط، وأن على الخطاب الإعلامي العربي من كتاب وإعلاميين، أن ينتهجوا طروحات برجماتية عملية، تظهر الشعب الفلسطيني على حقيقته كضحية، وتمكنهم من المطالبة بحق عربي مسلوب، وبدولة فلسطينية مستقلة، وبعاصمة قد تكون القدس، بصورة أو بأخرى، وأن تطبق إسرائيل قرارات الأمم المتحدة، وعلى الخصوص القرار (٢٤٢)، وإلا فإسرائيل ستكون دولة خارجة على القانون الدولي، وربما يمكن النظر في وقتها إلى أعمالها بوصفها لا إنسانية وإرهابية ومشينة، ووقتها ستكون أمريكا حليفة لدولة إرهابية عدوانية، بما يهز مصداقيتها ومناداتها بالديموقراطية والعدالة وحقوق الإنسان وحق الشعوب في تقرير مصيرها، ووقتها سيفتح الأوروبيون أعينهم على حقائق جديدة، وبما يضمن تغير موقفهم.

ولأن الهاتف النقال لصديقي التاجر رنّ بمكالمة دولية فقد تركني مستأذنا، ولحظتها دار في بالي أن أسترجع أقواله بقناعة صديقه الإنجليزي.

طالب الرفاعي

جريدة الفنون

رسم و قصيدة

محمد الدوخي و بحلا علي شمس الدين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البحر هو القرصان

حاذرْ
فالنومُ على حدّ الرؤيا
كالنوم على حدّ السكينْ
ولماذا أنت تغامرُ؟
- في بحرٍ سكران -
بحرٍ كالبرّ
شواطئه تخرج منهُ
ويغرقُ فيه الربّانْ
وقلْ: من أنتَ؟
وماذا البحرُ؟ وماذا البرُّ؟
وما البحّارةُ والمركبُ والشطآنْ؟
البحرُ هو القرصانْ
البحر أتانٌ يركبها الموجُ وتلجمها الأرسانْ
يا لنحيبِ نوارسه!
وصراخ الرغبةِ في جوف لآلئهِ
يالبهاءِ الخوف الكامن في جوفِ الغرقى
وجلال الرعبِ إذا امتزجَ البحرانْ!
لا برزخ يفصلُ بين الجبلين المائيين إذا التقيا
فلتُلقِ عصاكَ على هذا السحرْ

وفُزْ يا بحرُ على الطوفانْ
- لا شكَّ بأنكَ لستَ نبيًا
حتى تعبُرَ فوق الماء
وتخرجَ كالعصفورِ من النيران
وبأنكَ لستَ سوى ملحٍ فيذوبُ
ولستَ سوى صدأٍ لا يطفو
وجناحُكَ من صخرٍ
ويداكَ مُعطّلتان
وقلبُكَ ليس على وشكِ المعراج
فخُذْ حذركَ من قلبكَ
وأنا لستُ سواكَ
فمالي أخرجُ فيكَ
وأجلس مبتعداً وحدي
لأراقبَ موتَكَ في اللجّه؟
مجنونٌ خُطاكَ أنا...
والظلُّ

وسيّدُ أشباحِ العتمهْ
وأنا أنتَ
فنحنُ (وإنْ كنّا ضدينِ) لمجتمعانْ
ويدي
تذهبُ كي تلمسَ جرحَكَ
حتى يبرأْ
فلتهدأْ
فقد اضطرمَت أحشائي فيكَ
وعرَاني وَجْدُ المجذوبينْ
فأنا السكرانُ
وسُكْري فيكَ
فَصُبَّكَ في كأسي
وتَعالَ
وَهَيْتَ لنا..
لا أعرفُ مَن منّا كان الخمرَ
ومَنْ منّا كان الساقي

ومَن الصاحي
ومن السكرانُ
وما الكأسُ
وما الساقي؟
لكأنَّ السكرانَ بسكرتِهِ
سكرَ الندمانُ بهِ
سكر النُّدْمانُ ولم يصحوا
لا يعرفُ يُثبتُ أم يمحو؟
لكأنَّ السكرانَ هو الصاحي
لكأنَّ البحرَ هو القرصانْ...
وشَربتُكَ حتى نَضَبَتْ كلُّ دواليك
فيا «خيّام» أنا تاليكَ
وأنتَ الأوّل (ما أجملنا!)
أنتَ السابقُ
حتى يردَ اللاحقُ حوضَ معانيك
وثالثُنا قدحُ الرؤيا...